Digitized by Google

Digitized by Google

BCU - Lausanne
1094788000

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte
der
zeichnenden Künste
von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten.

---

von

J. D. Fiorillo.

Erster Band
die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule enthaltend.

Göttingen,
bei Johann Georg Rosenbusch.
1798.

Digitized by Google

Vorrede.

Durch die Arbeiten von ein paar Jahrhunderten sind die Lebensbeschreibungen der Mahler, die Kunstnachrichten, Briefe, Wörterbücher und andre die Mahlergeschichte betreffende Schriften zu einer sehr beträchtlichen Masse angewachsen; die Zahl der Beschreibungen von Gallerien, Kabinetten und Privatsammlungen, von Akademien und andern Anstalten zum Behuf der zeichnenden Künste, hauptsächlich die Menge von kleineren Gelegenheitsschriften, Aufsätzen, Reden u. s. w. ist fast nicht mehr zu über-

 sehen,

sehen, wie man sich unter andern aus dem Verzeichnisse, das Herr von Murr in seiner Bibliothek der Mahlerey liefert, überzeugen kann. An Materialien zu einer allgemeinen kritischen Geschichte der Mahlerey und der übrigen zeichnenden Künste fehlt es also nicht; wohl aber an ihrer Zusammenfassung und Verarbeitung: und hierin ist bis jetzt noch weniger geschehen, als sich von unserm Zeitalter, das in allen Zweigen der historischen und philosophischen Forschung ein neues Licht anzündet, erwarten ließ.

Felibien hat in seinen Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres, gegen deren Gründlichkeit schon die gewählte dialogische Form sich auflehnt, nur ein fades Lesebuch geliefert, worin der gänzliche Mangel an Kritik und die Beschränktheit seiner artistischen Kenntnisse sehr auffallend ist. Er entschuldigt sich wegen seiner Unerfahrenheit im praktischen Theile der Kunst, und gesteht, daß er eigentlich nichts anders gethan, als den Vasari,

Digitized by Google

sari, Borghini, Ridolfi, Baglioni und andre ausgeschrieben. Er hatte zwar das Glück bey seinem Aufenthalte in Rom mit dem berühmten Poussin genaue Freundschaft zu schließen: allein die diplomatischen Geschäfte, in denen er dem Marquis de Fontenay, außerordentlichem Gesandten des Königs von Frankreich bey Innocenz dem zehnten, gefolgt war, hielten ihn ab, sich ganz dem Studium der schönen Künste zu widmen, und sich so zu einer reiferen Betrachtungsart derselben zu erheben.

Monier's angebliche Kunstgeschichte (Histoire des arts, qui ont raport au dessein etc. Paris 1698. 8°.) ist noch weniger als ein Kompendium. Nicht brauchbarer sind die Schriften eines **Durand**, **Rollin**, **Noblot**, **Carlencas** und **Mehegnan**. Der letzte verspricht zwar schon durch den Titel seines Buchs (Considerations sur les revolutions des arts. Paris 1755. 12°.) Einsicht in das Verhältniß der Künste zu den politischen Begebenheiten, und ihren gegen-

seitigen Einfluß in die verborgnen Gründe der Wiederherstellung, des Wachsthumes und Verfalles derselben zu geben, und seine Leser mit den Großen, welche sie beschützt, und den Männern von Genie, die sie auf eine neue Höhe gehoben haben, bekannt zu machen: aber alles dieß ist mit einer solchen Oberflächlichkeit behandelt, daß es höchstens unterhalten aber durchaus nicht unterrichten kann. Mit Recht sagt daher **Winkelmann** in der Vorrede zu seiner unsterblichen **Geschichte der Kunst**, daß die Verfasser der bis dahin unter diesem Namen erschienenen Werke, die Geschichte der Kunst nicht in den Denkmählern derselben, sondern bloß in Büchern studirt haben; daß sie sich bey ihren Untersuchungen über die Alterthümer auf die Gegenstände beschränkt, wobey sie ihre weitläuftige Gelehrsamkeit konnten glänzen lassen; daß sie endlich, wenn sie von den Meisterwerken der Kunst reden, es in unbestimmten Ausdrücken und allgemeinen Lobsprüchen thun, weil ihr Urtheil auf falschen Grün-

den

den beruht, die gar nichts mit dem Wesen der Kunst gemein haben.

Die Biographien der Künstler sind unstreitig die vornehmste Quelle, woraus man Kenntniß der Kunstgeschichte schöpfen kann: aber wo sind die Leser, die, selbst bey der lebhaftesten Neigung zu diesem Studium, Geduld genug besitzen, und Muße finden können, diese fast unzähligen Bände, die man überdieß nicht aller Orten zur Hand hat, durchzugehen? Die meisten Mahlerbiographen halten sich bey einer Menge von unnützen Dingen auf, die auf die Kunstgeschichte gar keinen Bezug haben: die Familienverhältnisse, die Liebeshändel, die Feindschaften, die witzigen und beißenden Einfälle, die Späße und lustigen Streiche, die Beschreibung der Gesichtszüge, die Testamente, die Feyerlichkeiten des Leichenbegängnisses, die Grabschriften, und hundert ähnliche Umstände füllen jene Schriften an; und dem Leser bleibt die Mühe überlassen, dasjenige, was er eigentlich zu wissen wünscht, un-

ter diesem Labyrinth herauszusuchen. Ich gebe zu, daß eine solche Ausführlichkeit, wenn sie einen Raphael, einen Michelangelo, einen Correggio, einen Tizian betrifft, allerdings anziehend und belehrend seyn kann. Selbst in den Fehlern und Schwächen so hoher, schöpferischer Geister entdeckt man noch Züge ihrer Größe; nichts was sie angeht, kann unbedeutend oder gleichgültig scheinen, und man sucht durch die Bekanntschaft mit ihrem Leben und Charakter mit der Eigenthümlichkeit ihres Genies vertrauter zu werden. Aber auch nur bey diesen wenigen Ausnahmen belohnt sich ein solcher biographischer Aufwand. Ich habe daher immer mein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, in dem Mahler nicht den Bürger, den Liebhaber, den Gatten, den Hausvater, den Freund u. s. w., sondern den Künstler zu zeigen; sein Talent und seinen Styl zu charakterisiren; vorzüglich die künstlerische Geschlechtsfolge, Ableitung und Verkettung der Manieren übersehn zu lassen, wie ein Stamm sich

in verschiedne Zweige getheilt und ausgebreitet hat, wie hinwieder aus Vermischungen des Charakters einer Schule und eines Landes mit dem eines andern, neue Erscheinungen hervorgegangen sind; endlich die beständige Ebbe und Flut des herrschenden Zeitgeschmacks und der Mode zu schildern.

Unter den neueren Schriftstellern haben D' Argenville, (Abrégé de la vie des plus fameux peintres. T.I-IV. Paris 1762. 8.) D' Argens, (Examen critique des différentes écoles de Peinture Berlin 1768. 8.) Bardon, (Histoire universelle traitée relativement aux Arts T.I-III. Paris 1769. 8.) Papillon de la Forté, (Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres. T. I. II. Paris 1776. 8.) Büsching, (Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste. Hamburg 1781. 8.) Bromley, (A philosophical and critical history of the fine arts, painting, sculpture and architecture Vol. I. II. London 1795. 4.) und andre, mit Absonderung der Schulen Nach-

rich-

richten von dem Styl vieler Künstler ertheilt. Aber in allen Schriften bekommt man nicht den umfassenden Ueberblick, der für die allgemeine Geschichte so nothwendig ist; man unterscheidet darin nicht die Hauptthelden, die Anführer, die Parteyen, die Kriege im Gebiete der Kunst, wodurch jenes Ebben und Fluten des Geschmacks bewirkt wurde. Keiner untersucht mit philosophischem Blick und Unpartenlichkeit die Ursachen des Verfalls der herrschenden Manier; alle Künstler werden in ein gleiches Licht gestellt, alle in demselben Tone gelobt, oder auch wohl bey der auffallendsten Ungleichheit durch lächerliche Parallelen zusammengestellt. Auf die politische Geschichte, die doch einen so wichtigen Einfluß auf die Künste hat, daß zum Beyspiel viele glänzende Kunstepochen von der Regierung eines Fürsten den Namen erhalten haben, wird dabey meistens gar keine Rücksicht genommen.

Zwey Schriftsteller habe ich vorzüglich als Führer und Vorbilder vor Augen gehabt, weil

sie von einem großen Theile der erwähnten Fehler frey sind: den Zanetti (Della pittura Veneziana e delle Opere pubbliche de' Veneziani Maestri. Venezia 1771. 8.), und den Lanzi (La Storia pittorica della Italia inferiore etc. compendiata e ridotta a metodo. Firenze 1792. 8.). So vortrefflich indessen ihre Arbeiten sind, und so hoch ich die berühmten Verfasser schätze, die sich in der gelehrten Welt schon durch noch ausgezeichnetere Werke, die ihnen Gelegenheit gegeben, einen noch größeren Umfang von Kenntnissen zu entwickeln, hervorgethan haben, so vermisse ich doch an diesen Büchern noch manches, anderes hätte nach meinem Bedünken wegbleiben oder vermieden werden sollen.

Zanetti hat bloß von der Venezianischen Mahlerey gehandelt. Er ist genau, seine Bemerkungen verrathen ein sehr selbständiges, richtiges Urtheil, allein er ist in den Fehler verfallen, alle Mahler zu nennen, von denen man Werke in Venedig sieht, sie mögen vortrefflich, gut, oder

oder mittelmäßig seyn; grade als ob man bey der Beschreibung einer Schlacht jeden Soldaten eines siegreichen Heeres nennen wollte, ohne den Anführer und die vornehmsten Offiziere auszuzeichnen, deren Anstrengungen dem Kampfe hauptsächlich den Ausschlag gegeben haben. Ueberdieß hat er sich nicht begnügt, die vorzüglichsten Werke eines jeden zu nennen, sondern er giebt das vollständige Verzeichniß von allen, wodurch denn die Lesung seines Buchs im höchsten Grade ermüdend wird.

Lanzi, an dessen Plan und Methode ich mich näher gehalten habe, fehlt nach meiner Meynung nur darin, daß er alles ein wenig zu flüchtig genommen hat, indem er sogar die Geburts- und Sterbejahre der größten Meister anzugeben vermeidet, die Kunstgeschichte nicht mit der politischen in Verbindung setzt, und oft in eine allzusummarische Abkürzung verfällt. Alles dieß ist freylich seinem bestimmten Zwecke, da er die Schrift der Großherzogin von Toscana, Maria Louisa

sa von Bourbon, gewidmet hat, sehr angemessen: er wollte einer Dame eine Kunstgeschichte in die Hände geben, die sich wie ein Roman oder ein Schauspiel sollte lesen lassen. Er selbst sagt in der Vorrede, er habe ein Taschenbuch zur Bequemlichkeit der Reisenden schreiben wollen. Eine gründliche Erörterung schwieriger Punkte, und Eindringen in die Tiefen der Kunst darf man also hier nicht erwarten. Ueberdieß ist Lanzi nicht selbst Künstler, und hat nach seinem eignen Geständniß zu dem Urtheile einiger Freunde, die es waren, seine Zuflucht nehmen müssen.

So weit der geringe Umfang meiner Kräfte es erlaubte, habe ich gesucht bey dieser Arbeit den gerügten Mängeln abzuhelfen. Was den Text beschwert, und die Lesung desselben für viele Leser allzutrocken gemacht haben würde, habe ich in die Noten verwiesen. Ueberhaupt habe ich dem Ueberdrusse vorzubeugen gesucht, so weit es geschehen konnte, ohne der Gründlichkeit der Belehrung

Ein-

Eintrag zu thun. Bey der Würdigung großer Künstler und ihrer Werke habe ich mich vorzüglich vor jenen übertriebnen und eben dadurch bedeutungslosen Ausdrücken gehütet, welche durch die Nachäffer eines Winkelmann und Mengs so sehr unter uns zur Mode geworden sind. Wo ich kritisiren mußte, habe ich mich der Mäßigung befleißigt, und mich der wegwerfenden Entscheidungen enthalten, welche sich manche Dilettanten erlauben, die durch einen Aufenthalt von wenigen Monaten in Italien ein Recht erworben zu haben glauben, über die achtungswürdigen Künstler abzusprechen. Bey der Vergleichung der wichtigsten Zeugen über die Kunstgeschichte habe ich nach meiner auf Gründe gestützten Ueberzeugung ihre Aussagen angenommen oder verworfen, ohne mich blindlings auf das Ansehen eines Namens zu verlassen. Bey meinen Kunsturtheilen habe ich mich von parteyischer Einseitigkeit frey zu erhalten gesucht, und wo ich mir einer Vorliebe meines Geschmacks für dieses oder jenes bewußt war, habe

ich

ich um so strenger geprüft, um sicher zu seyn, daß mich kein Vorurtheil blende.

Ich habe die vom Lanzi gemachte Eintheilung in Schulen und Epochen nicht befolgt, sondern mir hierin einen andern Plan gebildet. Es verhält sich ganz anders mit dem Regierungsantritt und dem Tode eines Monarchen, als mit der Blüthezeit und dem Tode eines großen Künstlers. Bey jenem äußert sich der Einfluß auf die bürgerlichen, religiösen, militärischen und auswärtigen politischen Verhältnisse unmittelbar, und es läßt sich eine schneidende Linie angeben, welche die Epochen von einander trennt. Hingegen der Tod eines Künstlers, wie berühmt und vortrefflich er auch seyn mag, zieht im Gange der Kunst keine augenblickliche Revolution nach sich: er hinterläßt Werke zur Nachahmung, und Schüler die schon in seinem Styl geübt und eingeweiht sind.

Die chronologische Ordnung habe ich mich bemüht zu beobachten, so weit es die besondere Beschaffenheit des Gegenstandes erlaubte. Allein oft

war ich genöthigt davon abzuweichen, um den Faden einer Manier, eines Geschmacks, der vom Meister auf den Schüler immer mehr ausartete, nicht abzubrechen; und mußte alsdann wieder zu einer früheren Zeit zurückkehren. Wenn ein Künstler mehrere Meister gehabt hat, wie es häufig vorfällt, habe ich ihn unter denjenigen gestellt, dessen Charakter seine Kunstwerke nach meiner Einsicht am meisten an sich tragen. Ueberhaupt habe ich die Verknüpfung und gegenseitige Einwirkung der Schulen auf einander zu zeigen gesucht, indem ich sehr wohl weiß, wie willkührlich, unbestimmt und wenig entscheidend der Name einer Schule ist. Die Rücksicht auf die politische Geschichte habe ich mir immer gegenwärtig erhalten. Endlich habe ich nach Vermögen der Kritik die Kunst mit ihrer Geschichte zu vereinigen gesucht, weil keine ohne die andre bestehen kann: wenn jene unentbehrlich ist, um die Thatsachen in ihr wahres Licht zu stellen, so giebt diese hinwiederum den Ueberblick der Gegenstände, aus deren

Ver-

Vergleichung erst ein richtiges Urtheil hervorgehen kann.

Dieß waren die Grundsätze, die mich leiteten: in wie fern mir ihre Befolgung gelungen ist, werden die Kenner entscheiden. Die Unvollkommenheiten, die, ungeachtet aller Vorsicht, meiner Arbeit ankleben, sind mir zur Genüge bekannt, und können vielleicht in der Schwierigkeit des Unternehmens einige Entschuldigung finden. Es wird mich erfreuen, wenn mein Versuch die Veranlassung wird, daß jemand, der mehr Einsicht und eine ausgebreitetere Gelehrsamkeit besitzt, der endlich mehr Künstler ist als ich, eine vollkommnere Ausführung liefert. Mit Vergnügen werde ich alsdann die Feder niederlegen und den Pinsel wieder ergreifen; die Rühmlichkeit der Unternehmung wird mich trösten, wenn sie auch nicht ganz nach Wunsche gelang, und ich werde mir mit Pastrengo sagen: Satis est, inchoasse tam grandia.

Allen meinen Freunden und Gönnern, sowohl unter meinen Mitbürgern als Fremden, welche mir

bey meiner Arbeit durch ertheilte Nachrichten zu Hülfe gekommen sind, sage ich hiemit öffentlich meinen verbindlichsten Dank. Namentlich muß ich hier den Antheil anerkennen, den mein achtungswürdiger Freund A. W. Schlegel an diesem Werke hat, indem er, da ich des Italiänischen Ausdrucks mächtiger bin als des Deutschen, meine Handschrift vor dem Drucke durchgesehen und ihr diejenige Form des Vortrags ertheilt hat, worin sie hier erscheint.

Einleitung.

Ueber den Zustand der zeichnenden Künste im Römischen Reiche, von den Zeiten Constantins des Grossen bis zu ihrer Wiederbelebung im dreyzehnten Jahrhundert, vorzüglich in Hinsicht auf die Mahlerey.

Es ist ein schon oft gebrauchtes, aber darum nicht weniger treffendes Gleichniß, wenn man die zeichnenden Künste und die Wissenschaften als Schwestern, oder als verschiedne Zweige desselben Stammes betrachtet. Vom Bedürfnisse erzeugt, vom Nachdenken gepflegt und erzogen, vom Genie auf den höchsten Gipfel gehoben, sind sie so genau mit einander verbunden, daß in keinen von beyden ein beträchtlicher Fortschritt gemacht werden kann, ohne daß die andern, mehr oder weniger mittelbar, den Einfluß davon empfinden. Außer den mancherley physischen Ursachen, die auf sie einwirken können, hing ihr Wachsthum und ihr Verfall immer von zwey mächtigen Triebrädern aller Bewegung in der moralischen Welt, der Religion und der Staatsverfassung, ab. Bald entschied jene, bald diese mehr über das Schicksal der Künste; aber im Ganzen ist der Einfluß beyder Ursachen seit dem Ursprunge derselben bis auf unsre Zeiten so ununterbrochen fortgegangen, daß die Geschichte der Künste sich von der Geschichte der religiösen Meynungen und der politischen Revolutionen nicht wohl trennen läßt.

Es ist ein leichteres Unternehmen, die Erfindung der Künste philosophisch aus den Anlagen und Bedürfnissen der menschlichen Natur zu erklären, als historisch darzuthun, wie es wirklich damit zugegangen. Bey der letzten Frage kommt es wieder darauf an, ob man einen gemeinschaftlichen Ursprung des ganzen Menschengeschlechts von Einem Stammvater annimmt oder nicht. Thut man jenes, so wird man die ältesten Erfindungen von dem Punkte, den man als den zuerst bevölkerten annimmt, sey es nun Aegypten, Chaldäa oder Indien, sich über den Erdboden verbreiten lassen. Läßt man hingegen kein Urvolk gelten, so werden mehrere Völker gleichen Anspruch auf die erste Erfindung der Künste machen können; sie sind ohngefähr denselben Weg gegangen, ohne von einander gelernt zu haben. Es ist unläugbar, daß ein ursprünglicher Trieb der Nachahmung im Menschen sich schon bey den rohesten Völkern mehr oder weniger offenbart.

Die Plastik in weichen Materien kann vielleicht als die älteste unter den zeichnenden Künsten betrachtet werden, weil sie gar keine Absonderung in der Einbildungskraft voraussetzt, indem sie die Masse eines gegebenen Gegenstandes zugleich mit seinem äußern Scheine nachahmt, den die Mahlerey allein ergreift. Der Schatten der dem Sonnenschein oder einem andern Lichte ausgesetzten Körper, ob er schon ihre Begränzung nur grob und unvollständig abbildet, kann doch den Menschen die erste Vorstellung vom Umrisse gegeben haben. Wenn dieser ohne Unterabtheilung der innern Theile ganz mit einer Farbe ausgefüllt wird, so entstehen monochromatische Bilder, wie die Alten sie nannten: unstreitig die einfachste und älteste Art der Mahlerey. Es ist natürlich, daß es den noch kindischen Menschen früher um den Reiz der Farbe zu thun war,

war, als um die Form, deren genaue Wahrnehmung schon geübtere Sinne erfodert; aber merkwürdig ist die allgemeine Vorliebe roher Völker für die rothe Farbe, vermuthlich als diejenige, die am stärksten in die Augen sticht. Durch alle Zonen findet man, daß sie nicht nur zu den Monochromaten gebraucht, sondern auch als Zierrath am Körper, an der Kleidung und an allerley Geräth fast ausschließlich angebracht wird[a].

Zu

a. Man sehe Plin. H. N. lib. XXIII. c. 7. "Cinnabari „veteres quae etiam nunc vocant monochromata pinge„bant". Diese Farbe war bey den Römern heilig: sie färbten damit das Gesicht an der Statue Jupiters, und der triumphirende Feldherr färbte sich ebenfalls damit. Plin. ibid. Rothe Monochromaten bey den Chaldäern erwähnt Ezechiel XXIII, 14. "Denn da sie sahe gemahlte Män„ner an der Wand in rother Farbe, die Bilder der Chal„däer u. s. w.", wo der syrische Ausleger die Worte "in rother Farbe" übersetzt: mit Mennig gefärbt. Beym Homer werden Il. II, 637. roth bemahlte Schiffe erwähnt. Aus den bey neuern Entdeckungsreisen angestellten Beobachtungen erhellet, daß sich derselbe Geschmack an der Nordwestküste von Amerika bis an die Spitze Van Diemens Land erstreckt. Sogar der elende Feuerländer liebt die rothe Farbe, bemahlt sich damit und sieht sie als das größte Ehrenzeichen an. S. Cooks Reise in Hawkesworth's Compilation T. II, p. 56. Dasselbe fand Wallis bey den Patagoniern. Ibid. T. I. p. 374. Von den wilden Stämmen in Nordamerika, nahmentlich von den Anwohnern des King George's Sound bezeugen es *Meares* Voyage from China to the Northwest coast of America. p. 112, cf. 247, 252. *Cook* Voyage to the Northern Hemisphere. T. II, p. 305. 306. 327. 370. 379. *Portlock* Voyage round the world. p. 113. 248. 254. 285. *R. Forsters* Observations made during a Voyage round the world. p. 587. Dieser erzählt es auch von den Neuseeländern. Die noch tiefer stehenden Wilden an der Ostküste von Neuholland bemahlten sich roth. S. *Hawkesworth*. T. III, p. 491. 575. 653. Sie mahlen auch Monogrammen in rother Farbe. Ebendas. S. 687.

Zu dem grossen Fortschritte der Kunst, daß man lernte, die Rundung der Körper auf einer Fläche durch Licht und Schatten, d. h. durch die Abstufung der Farben, auszudrücken, hat wahrscheinlich die Beobachtung des Widerscheines der Gegenstände auf der Oberfläche des Wassers oder andrer glatter und undurchsichtiger Körper das meiste beygetragen.

Doch es würde uns hier ganz von unserm Zwecke ablenken, wenn wir bis auf die fabelhaften Zeiten zurückgehen wollten, um dem Ursprunge der zeichnenden Künste nachzuspüren. Es sey genug zu bemerken, daß sie bey allen Völkern des Alterthums, die Griechen ausgenommen, in einer gewissen Kindheit geblieben sind. Bey dieser gelangten sie zu einer Höhe der Vollendung, die seitdem auf gewisse Weise immer noch unerreichbar geblieben ist. Als die Römer Griechenland unterjocht hatten, wurden auch die Schätze der Griechischen Schönheit nach Rom verpflanzt, und so allmählig

S. 687. cf. Capt. *Bligh's* Voyage to the South-Sea p. 51. *Hunter* Transactions at Port Jackson p. 222. Capt. *Phillips* Voyage to Botany-Bay p. 44. und vorzüglich p. 50. Bey den schon weit mehr verfeinerten Otaheitiern und Bewohnern der Freundschaftsinseln hat roth doch nicht aufgehört die Lieblingsfarbe zu seyn. *Cook's* Voyage to the North-Hemisphere. T. I, p. 187. 194. 210. 386. T. II, p. 10. 16. 73. 192. So auch die Sandwich-Insulaner, welche die Götter in den Heiligthümern mit rothen Kleidern bedeckten, (T. III. p. 7. 8. 16.) ein Gebrauch, den die Spanier bey der Entdeckung Peru's auch dort gefunden hatten. Das Rothe war bey ihnen ein Symbol der Sonne, und nur den Königen und Prinzen vom Geblüt war es erlaubt, rothe Kleider zu tragen. S. Baumgarten Beschr. von Amer. T. I. p. 304. *Lopez* de Gomara Histor. general de las Indias. Roth war ebenfalls die den alten Sophi's in Persien ausschließend eigne Tracht. *Chardin* Voyage en Perse. II, 14.

mählig eigner Kunstsinn bey ihnen erweckt, da sie vorher von dieser Seite ganz vernachlässigt waren, und zu allem, was irgend Kunstwerk heissen konnte, Etrurische Arbeiter nöthig hatten.

Aber dem Genusse so glänzender Eroberungen folgte sittliche und politische Verderbniß auf dem Fuße. Mit dem Umsturze der Republik durch Julius Cäsar ging alles, was von alten Römischen Gesinnungen noch übrig war, vollends zu Grunde, und die weichlichste Ueppigkeit trat an die Stelle derselben. Dem ausschweifenden Geschmacke genügte nun die edle Einfalt der Alten nicht mehr; man suchte den erschlafften Sinnen durch erkünstelte Reize zu schmeicheln.

Dieser Verfall des Geschmacks offenbarte sich schon unter den ersten Kaisern. Die scheinbare Wiederherstellung der Künste in dem glücklichen Zeitalter der Antoninen war nicht von Dauer: es war nur eine letzte flüchtige Anstrengung, wie ein Licht vor dem gänzlichen Erlöschen noch einmahl aufzulodern pflegt. Der Mangel an guten Künstlern nahm immer mehr überhand; man findet davon ein auffallendes Beyspiel aus der Zeit Constantins. Nachdem dieser im Jahre 312 den Tyrannen Maxentius überwunden hatte, hielt er einen feyerlichen Einzug in Rom. Bey dieser Gelegenheit ließ ihm der Senat und das Römische Volk einen Triumphbogen errichten. Diesen wußte man indessen nicht anders zu Stande zu bringen, als daß man die erhobenen Arbeiten von einem Triumphbogen Trajans, den man zu dem Ende niederriß, darauf übertrug. Nur wenige Basreliefs, die besonders neu verfertigt wurden, bezogen sich daher auf die Thaten Constantins, und diese stehen sowohl von Seiten der Zeichnung als der Erfindung und Zusammensetzung jenen

nen ältern sehr weit nach [b]. Noch vorhandne Werke aus derselben Zeit sind eine Statue Constantins zu Rom unter dem Portico des heil. Johann von Lateran, und zwey andre auf dem Capitol [c].

Einige behaupten, daß die Göttin Roma, die im Palaste Barberini aufbewahrt wird [d], ein Fresco-Gemählde aus demselben Zeitalter sey; allein Winkelmann scheint es zu bezweifeln [e]. Doch giebt er an eben der Stelle seines Werks Nachricht von einigen in der Bibliothek des Cardinals Alessandro Albani befindlichen Zeichnungen, die nach Gemählden aus Constantins Zeit, welche indessen selbst nicht mehr vorhanden sind, kopirt seyn sollen.

b. Man kann sie in des Bellori Arcus veteres vergleichen. Nr. 24 – 45 sind lauter Basreliefs von dem alten Triumphbogen Trajans, und stellen Vorfälle aus dem Dacischen Kriege vor; Nr. 46 – 47 sind für Constantin neu verfertigt. Varchi erzählt in seiner Istor. Lib XV. p. 588. daß unter der Regierung des Pabstes Clemens VII, Lorenzo von Medicis, Lorenzino genannt, der Mörder Herzog Alexanders, in einer Nacht alle Sklavenköpfe vom Triumphbogen Constantins entwenden ließ. Wüthend über diese Nachricht gab der Pabst Befehl, daß der Urheber der That, wer er auch seyn möchte, den Cardinal Ippolito von Medicis ausgenommen, ohne weitern Proceß gehängt werden sollte. Allein der Cardinal Ippolito, der von dem Handel unterrichtet war, suchte den Zorn des Pabstes zu besänftigen, indem er ihm vorstellte, diese Leidenschaft für die Alterthümer sey allen Gliedern der Familie von Medicis von jeher eigen gewesen. In der Folge wurde dieser Triumphbogen auf Befehl Clemens XII im Jahre 1732 wieder ausgebessert, worauf sich eine zum Andenken dieses Pabstes geschlagne Münze mit der Abbildung jenes Denkmahls auf der Rückseite bezieht.

c. Winkelmann, Ital. Ausgabe des Fea. T. II, 408.

d. Eine gute Abbildung davon hat *Crozat* Recueil d'Estampes. Paris 1729. fol. T. I, n. 2.

e. In der angeführten Ausgabe T. II, p. 54.

len. Einige Mahlereyen, die nachher in den Ruinen der ehemahligen Bäder Constantins entdeckt worden, hat Cameron bekannt gemacht [f]. Zwey mit Bildern verzierte Handschriften der Vaticanischen Bibliothek, nähmlich einen Virgil und einen Terenz, schreibt Winkelmann ebenfalls dem vierten Jahrhundert zu. Jener (Nr. 3225 in Quart) wurde im Jahre 1677 von Pietro Santi Bartoli in Kupfer gestochen, der ihn aber nach seiner Gewohnheit verschönert hat. Wer daher keine Gelegenheit gehabt hat, das Original selbst zu sehen, woran durch das Alter alles so erloschen ist, daß man fast nichts mehr unterscheiden kann, der ist in Gefahr, ein ganz irriges Urtheil darüber zu fällen, wie es dem Engländer Spence wirklich begegnet ist [g]. Dieses Werk erschien in den Jahren 1725 und 1741 von neuem in Druck, mit einigen Kupfertafeln, die man nach einer gleichfalls sehr alten Handschrift Virgils in derselben Bibliothek, Nr. 3867, gestochen hat, bereichert [h]. Zuletzt hat es Monaldini im J. 1782 zu Rom herausgegeben. Was den Terenz betrifft, so steht er jenem an Schönheit noch weit nach. Er ist zweymahl im Druck erschienen, auch hat sich Christ. Heinrich von Berger bey seiner Abhandlung über die Masken der Alten desselben bedient [i].

Um

f. The Baths of the Romans. Tab. 40 — 53. Marco Carloni gab (Rom. 1780) zwölf Stück in kolorirten Kupferstichen heraus.

g. Polymetis, Dial. 8. p. 105.

h. Ueber den obigen Virgil, und über das, was Bartoli aus eigner Erfindung hinzugesetzt, sehe man *Richardson* Traité de la peinture. T. III. p. 479 u. f.

i. S. Comment. de Personis vulgo Larvis. 1723. 4. Vergl. Le maschere sceniche e le figure comiche di F. Ficoroni. Roma 1736. 4. p. 10 sqq.

Um den Verfall der Skulptur und Architektur im Zeitalter Constantins zu beweisen, führt Winkelmann[k] den angeblichen Tempel des Bacchus, nahe bey der Kirche der heil. Agnes außerhalb Rom, an. Er behauptet, es ergebe sich aus der Untersuchung der Oerter, daß dieß eine alte Kirche sey, welche Constantin auf Bitten seiner Tochter Constantia habe bauen lassen, und ist gegen Ciampini[l] der Meynung, dieses Werk schreibe sich aus Zeiten her, wo man schon alte Denkmähler einriß, um neue daraus zusammenzusetzen. Die Ungleichheit der Capitäler und der Säulen, und andre dergleichen Umstände beweisen wirklich, daß das Gebäude aus solchen Fragmenten gemacht ist. Dennoch kann ich mich nicht überreden, daß Constantin heidnische Tempel, vorzüglich in Rom, zerstört haben sollte, um Kirchen daraus zu machen. In jenen ersten Zeiten der Anerkennung des Christenthums wurden nicht einmahl die nicht religiösen Gebäude der Heiden, Basiliken, Thermen u. s. w. zu diesem Endzwecke umgeschaffen: ein zuverläßiger Beweis, daß sich Constantin durch eine solche Schonung die Liebe der Römer zu erhalten, oder um richtiger zu reden, zu erwerben gesucht habe. Ungeachtet er sich selbst für das Christenthum erklärte, ließ er ihnen ihren Nationalgottesdienst und ihre Tempel; ja wenn man sich auf eine Inschrift[m] verlassen darf, die jetzt nicht mehr vorhanden ist, so ließ er sogar den Portico am Tempel der Concordia wiederherstellen. Ueberhaupt findet sich bey genauer Untersuchung nur eine sehr kleine Anzahl von Kirchen, wovon man mit Gewißheit darthun kann, daß sie ehe-

dem

k. T. II. p. 409 u. f.

l. Vet. Monum. T. I. p. 133.

m. *Martian.* Topograph. Roman. L. II, c. 10. p. 28.

dem heidnische Tempel gewesen. In ganz Rom zählt man nicht mehr als zehn, die auf diese Art ihre Bestimmung umgetauscht, oder ihre alte Form ganz oder wenigstens in einigen Theilen beybehalten haben [n]. Dagegen giebt es eine unendliche Menge Kirchen sowohl in Rom, als in andern Gegenden von Europa, Asien und Africa, die über den Ruinen alter Göttertempel, und an den Stellen, wo diese standen, erbaut worden sind, wie Marangoni [o] ausführlich mit vieler Gelehrsamkeit zeigt. Doch geschah dieß erst in den folgenden Jahrhunderten.

Wie hat aber Winkelmann irgend glauben können, daß die Ergänzung am obern Theile einer Säule, die verkehrt darauf gesetzt ist, sich aus den Zeiten Constantins herschreibe? Wie sollte es möglich seyn, daß eine auf Regeln und Maaße gegründete Kunst in dem kurzen Zeitraume von zwanzig Jahren, vom Diocletian bis auf den Constantin, in so ungeheure Ausschweifungen verfallen wäre? Man kennt die erstaunenswürdigen Gebäude, die jener zu Spalatro in Dalmatien errichtet hat, aus den von Adam in Kupfer gestochnen Ruinen

n. Es sind folgende: 1) S. Stephano, mit dem Zunahmen Rotondo, der ein Tempel des Faunus gewesen seyn soll; 2) S. Cosmo und Damiano, von dem es ungewiß ist, ob ehedem Romulus und Remus, oder Kastor und Pollux darin verehrt wurden; 3) S. Teodoro, ehedem dem Romulus geweiht; 4) S. Maria Rotonda, das vormahlige Pantheon; 5) S. Maria Egiziana, ein Tempel der Fortuna Virilis; 6) S. Stefano delle Carozze, des Hercules; 7) S. Lorenzo in Miranda, des Antoninus und der Faustina; 8) S. Maria de febribus, des Mars; 9) S. Costanza und 10) S. Urbano, beydes Tempel des Bacchus.

o. Delle cose gentilesche ad uso delle chiese. cap. LII. u. f.

Ruinen [p]. Zwar behauptet der Abt Fortis in seiner Reise durch Dalmatien [q], daß Adam in seinen Zeichnungen die Gebäude sehr verschönert habe, daß aber im Ganzen genommen die grobe Arbeit des Meißels, und der schlechte Geschmack des Jahrhunderts mit der Pracht des Entwurfes einen großen Abstich mache. Indessen werden sich doch keine verkehrt aufgestellten Säulen und andre dergleichen ungeheure Fehler daran finden.

Ueberhaupt ist es ein von verschiednen Schriftstellern wiederhohlter Irrthum, die zeichnenden Künste und vorzüglich die Baukunst seyn plötzlich ausgeartet. Man hat vielmehr Grund anzunehmen, daß man erst mit dem Ende des fünften Jahrhunderts angefangen hat, Gebäude aus alten Bruchstücken zusammenzuflicken. Nahmentlich zu Rom ist die Regierung Pabst Gregors des Großen die Epoche dieses Kunstverderbes gewesen, obgleich die Bischöfe in einigen Römischen Provinzen schon in den vorhergehenden Jahrhunderten, Tempel einreissen ließen, um daraus Kirchen und Basiliken zu errichten, wie wir in der Folge sehen werden.

Unter den von Constantin in Rom erbauten Kirchen verdient die dem heil. Paulus geweihte, auf der Straße nach Ostia, eine besondre Erwähnung, weil sie bis auf den heutigen Tag am wenigsten Veränderungen erlitten hat, während die übrigen, die er errichtet, mit dem Fortgange der Zeit, durch neuere Zusätze alle so verstellt worden sind, daß sie durchaus nichts mehr von der alten Einfalt und von jenem von den altrömischen Basiliken entlehnten Charakter an sich haben. Dagegen würde die Kirche des h. Paulus einem Cicero oder Cäsar,

p. Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia etc. By R. Adam 1764 fol.

q. T. II, p. 40.

Cäsar, wenn man sie von den Elisäischen Feldern zurückrufen könnte, auf einige Zeit die Täuschung gewähren, als befinde er sich wirklich in einer alten Basilike. Die gemeine Ueberlieferung [r], Constantin habe die um die Mole Adriana stehenden Säulen zur Auszierung dieser Kirche weggenommen, ist zuverläßig falsch, da man weiß, daß jenes Gebäude noch zwey Jahrhunderte später in seinem ursprünglichen Zustande war [s].

Ungeachtet der obigen Thatsachen kann man mit Recht vom Constantin an eine zweyte Periode des gänzlichen Verfalls der zeichnenden Künste rechnen, weil unter seiner Regierung mehrere Umstände schädlich für sie zu wirken anfingen, die vorher nicht Statt gefunden hatten. Sie lassen sich nebst denen, die späterhin und durch das ganze Mittelalter zu demselben Erfolge beygetragen haben, auf sechs Hauptpuncte bringen.

1. Die Entfernung Constantins von Rom, und die auch von andern Seiten für das Römische Reich verderbliche [t] Verpflanzung der Residenz desselben nach Neu-Rom an die Stelle des alten Byzanz.

2.

r. *Ficorini* Vestigie di Roma antica L. I, c. 23.

s. *Procop.* de bello Goth. Lib. 1, c. 22.

t. Der Verfasser der *Histoire des revolutions du gouvernement et de l'esprit humain* führt diese Behauptung Chap. 1. p. 10 folgendermaßen aus. "La fondation de Constantinople fut également pernicieuse à l'Orient et à l'Occident. D'un côté Constantin perdit des sommes immenses à bâtir une ville superbe, et à la remplir d'un nombre prodigieux de gueux, qui avoient besoin d'être nourris tous les jours, et consommoient par là une partie précieuse des grands impôts, qu'on levoit sur les sujets; et de l'autre il affama le peuple de Rome, qui par la suite des temps devint toujours plus miserable; au lieu que l'interêt de l'empire exigeoit, que Rome conservât et même augmentât sa puissance pour être en état de s'opposer aux invasions des barbares".

2. Die von Constantin den Christen zugestandnen Rechte. Er unterschrieb nähmlich im Jahre 313 zu Meiland das berühmte Toleranzgesetz, wodurch die Ausübung der christlichen Religion für rechtmäßig erklärt wurde, doch so, daß wenn in der Folge die Vorrechte des Christenthums nicht weiter ausgedehnt worden wären, der Götterdienst immer noch daneben hätte bestehen können. Denn Constantin schrieb an den Statthalter von Bithynien, er habe dieß Gesetz eingeführt, ut daremus Christianis, et omnibus, liberam potestatem sequendi religionem, quam quisque voluisset [u].

3. Die Einfälle verschiedener barbarischer Völker in das Römische Reich.

4. Die verderblichen Zwistigkeiten zwischen der Lateinischen und Griechischen Kirche.

5. Die verschiedenen Sekten, vorzüglich aber die neue von Mahomed gestiftete Religion.

6. Die Ikonoklasten.

Der Zweck der gegenwärtigen Einleitung ist, die Wirksamkeit dieser bald wechselnden, bald gleichzeitigen und in einander eingreifenden Ursachen, so weit es der Umfang meiner Kenntnisse und die Unvollständigkeit der historischen Materialien erlaubt, zu entwickeln, wobey ich mich, so viel möglich, durch die Zeitfolge leiten lassen werde.

* * *

Sobald Constantin den großen Entwurf gefaßt hatte, an dem Orte, wo das alte Byzanz gestanden, ein neues Rom zu erbauen, berief er zur Ausführung desselben nicht nur alle Künstler von einigem Verdienste, die

u. *Lactant.* de moribus persequutorum. Cap. 48.

die sich in Rom befanden, sondern ließ zugleich auch die schönsten Werke der Kunst, sowohl der Mahlerey als Skulptur, zur Ausschmückung seiner künftigen Residenz dahin bringen. Ueber das Jahr, worin der erste Grund zu diesem Bau gelegt ward, sind die Geschichtschreiber nicht einstimmig [x]; hingegen ist es ausgemacht, daß die Einweihung im Jahre 330 erfolgte. Das neue Rom, das den Nahmen seines Stifters trug und verewigte, wurde also in Eile gebaut, und mit Denkmählern, die man zum Theil aus Rom, zum Theil aus Griechenland und andern Provinzen des Reichs [y] dahin gebracht hatte, geschmückt und verschönert. Nach dem Zeugnisse des Eusebius [z] bewunderte man in den Strassen, auf den öffentlichen Plätzen, den Märkten, dem Circus, nicht mehr als Gegenstände abgöttischer Verehrung, sondern nur als Zierrathen die Statuen des Apollo Pythius und Smintheus, die Dreyfüße des Delphischen Orakels, die Musen vom Helikon, den berühmten Gott Pan, die Cybele, welche die Argonauten auf den Berg Dindymus gesetzt haben sollen [a], die Minerva aus Lindus, die Amphitrite aus Rhodus, und unzählige andre. Alle diese Kunstwerke wurden in der Folge von den Christen als Götzenbilder, die nichts besseres verdienten, verstümmelt und vernichtet [b]. Flaminius Vacca [c] und Andre versichern,

x. Es werden die Jahre 324, 325, 326 und 328 angegeben.

y. Der h. Hieronymus sagt in seiner Chronik, es scheine als habe Constantin den ganzen übrigen Orient ausgeplündert, um die einzige Stadt Constantinopel anzufüllen.

z. Im Leben Constantins, Lib. III. c. 42.

a. S. Apollon. Rhod. Argon. I, 1119.

b. Ueber die zu Constantinopel befindlichen Kunstwerke, wovon man zerstreute Nachrichten in den Byzantinischen Geschicht-

sichern, wenn man den Boden alter Kirchen, um sie auszubessern, oder aus einer andern Ursache, aufgrabe, finde man gewöhnlich alte Statuen, die von den Christen in Stücke zerschlagen und darein vergraben worden waren, bloß um ihnen eine Schmach anzuthun, damit sie, so zu sagen, von den Gläubigen mit Füßen getreten würden.

Man darf sich indessen nicht wundern, daß sich, troz dem verfolgenden Eifer so vieler Kaiser bis auf Theodosius den zweyten, troz dem unversöhnlichen Hasse der Christen dieses Zeitalters so wohl im Occident als im Orient gegen die Denkmähler des Heidenthums, dennoch so viele Götterbilder von Marmor und von Metall bis jeßt erhalten haben. Es leidet keinen Zweifel, daß die Heiden nicht alles mögliche gethan haben sollten, um ihre Heiligthümer zu verbergen und sie den räuberischen Händen ihrer Feinde zu entziehen. Dieß ist die Ursache, warum man häufige Statuen an solchen Oertern findet, wo man gewiß weiß, daß keine Tempel, noch andre von den Alten zur Ehre ihrer Gottheiten errichtete Gebäude gestanden haben.

Doch Constantin begnügte sich nicht, mit den ältern aus verschiedenen Provinzen des Reichs zusammengebrachten Kunstwerken [d]. Er ließ eine Porträtstatue der Kaiserin Helena und verschiedne andre, die ihn selbst vor-

Geschichtschreibern und in den Kirchenvätern findet, sehe man des Hrn. Hofrath Heyne Comment. de priscae artis operibus, quae Constantinopoli exstitisse memorantur, in den Commentar. Societat. Goetting. T. XI, p. 1—38.

c) S. *Nardini* Roma antica T. IV. und Lateinisch beym *Montfaucon* Diar. Ital.

d. *Tillemont* Histoire du Bas. Empire T. IV, art. 53 u. f.

vorstellten [e], auf hohe Säulen setzen. Nach dem Beyspiele des Augustus, der auf dem Römischen Forum einen goldnen Meilenzeiger aufgestellt hatte, errichtete er gleichfalls einen in seiner neuen Residenz, aber mit weit mehr Pracht, indem er ihn auf einen Triumphbogen setzte und mit Statuen und erhobnen Arbeiten auszierte.

Zu einem andern Kunstwerke, das er verfertigen ließ, waren die Vorstellungen aus der christlichen Religion hergenommen. Es war ein Springbrunnen, worauf oben ein Christus, in Gestalt des guten Hirten, stand; Eine Gruppe von Bronze stellte Daniel unter dem Löwen dar. Dieß wurde nachher einer der Lieblingsgegenstände für christliche Kunst, den man häufig auf Sarkophagen behandelt findet. Als einen Beweis seiner Achtung für die Gothen, ließ Constantin hinter dem Saale, wo sich der Senat versammelte, dem Vater Athanarichs, einem Gothischen Könige, dessen Eroberungen er pries, eine Statue setzen [f].

Unter einer Menge Kirchen, die eben dieser Kaiser in Constantinopel bauen ließ, erwähnen die Geschichtschreiber hauptsächlich zwey als die wichtigsten: die Kirche des Friedens, und die den Aposteln geweihte. Diese wurde zum Begräbnißplatze der Kaiser bestimmt; jene wurde in der Folge vom Constantius vergrössert, und der h. Sophia zugeeignet, unter welchem Nahmen

sie

e. Man sehe eine zweyte nicht minder vortreffliche Abhandlung von dem berühmten Verfasser der oben angeführten, an welche sie sich durch ihren Inhalt anschließt, ebenfalls in den Werken der Göttingischen Societät. De serioris artis operibus, quae sub imperatoribus Byzantinis facta memorantur p. 39 — 62.

f. Themist. Orat. XV. Ed. Paris 1684. fol. p. 191. cf. notae, p. 470.

sie weltberühmt geworden ist. Er schmückte sie von aussen mit ungefähr 450 Statuen, die zuverläßig keine Beziehung auf die Religion gehabt haben, weil der Gebrauch heiliger Bildnisse in den ersten Zeiten des Christenthums noch nicht eingeführt war, oder für unerlaubt galt, wie wir bald Gelegenheit haben werden zu sehen. Zur Zeit des Johannes Chrysostomus verbrannte die Sophienkirche, und als Justinian sie wieder aufbauen lassen wollte, fand man an einer Seite derselben mehr als siebzig Statuen Griechischer Götter, und die zwölf Zeichen des Thierkreises nebst einigen Bildnissen christlicher Könige unter dem Schutt vergraben [g]. Er ließ sie zur Zierde der Stadt in verschiednen Gegenden derselben aufstellen.

Auch zu Jerusalem ließ Constantin eine Kirche der Auferstehung bauen, indem er zuvor einen heidnischen der Venus daselbst errichteten Tempel einzureißen befahl. Auf seinen Betrieb wurden gegen das Jahr 333 verschiedne andre Göttertempel zu Grunde gerichtet [h]. Als aber der unwissende Eifer der damahligen Christen auch gegen solche Statuen der Götter, welche heidnischen Gräbern zum Schmucke dienten, gewaltthätig verfuhr, so gab dieß Anlaß zu mehreren Gesetzen wider diesen Unfug [i]. Jedoch gelten die eben angeführten Beyspiele von Bedrückung der heidnischen Religion mehr den morgenländischen als den abendländischen Theil des Kaiserthums; denn in dem letzten hörte der Götterdienst noch nicht so bald nach Constantin dem Großen auf.

g. Suidas berichtet diese Thatsache nach dem Zeugnisse des Pietro Gigli in seiner Topographie von Constantinopel. S. *Gronov.* Thesaur. Antiquitt. Graecar. T. VI, p. 3262.

h. Eunap. Sardian. in vita Aedesii. *Theodoret.* Lib. V. c. 10. *Julian.* Orat. VII.

i. Cod. *Theodos.* Lib. IX. tit. XVII. de sepulchris violatis.

auf. Constans, sein Sohn und Nachfolger schaffte zuerst in Rom im Jahre 341 die Opferfeste der Heiden ab, und ließ ihre Tempel verschliessen, jedoch ohne sie zu zerstören [k]. Nur der Altar der Göttin Victoria wurde bey dieser Gelegenheit zu Grunde gerichtet [l], und einige Jahre nachher, nähmlich im J. 356 ergiengen neue Verbote wider die heidnischen Götzenbilder und Opfer [m]. Unter Valentinians des zweyten Regierung wurde den Senatoren, welche Anhänger des alten Volksglaubens waren, erlaubt, auf dem Capitol am Altar der Victoria zu opfern. Im J. 376 hingegen stürzte der Präfect von Rom, Gracchus, auf Befehl Gratians diesen Altar, nebst vielen Götzenbildern.

Unter der Regierung Julians des Abtrünnigen litt die christliche Religion einen heftigen Stoß, und die heidnischen Denkmähler wurden wieder ergänzt und aufgebaut; man kennt den Eifer, womit er den fast vergessenen Gottheiten Statuen errichten und Feste feyern ließ. Der gute Geschmack in der Kunst war zu seiner Zeit noch nicht ganz verlohren gegangen: ein starker Beweis dafür ist es, daß die damahligen Griechischen Künstler immer noch nach Elis reisten, um nach dem Olympischen Jupiter des Phidias mit der gewissenhaftesten Genauigkeit zu zeichnen [n].

Der

k. Cod. *Theodos.* Lib. XVI, tit. XVI, de paganis sacrificiis, etc.

l. *Symmach.* Epist. 54. lib. 10 ad Valentinian.

m. Cod. *Theodos.* Lib. XVI, tit. X, leg. 6.

n. Der Abate Fea, der berühmte Herausgeber der Geschichte der Kunst bedient sich dieser Thatsache, um Winkelmann zu widerlegen, (T. II, p. 416, not. A.) wenn er behauptet, nach den Zeiten Constantins geschehe selten Er-

Der frühe Tod Julians zerstörte alle Hoffnung auf die Wiederherstellung des klassischen Alterthums: seine Bemühungen waren vielleicht dem Geiste des Zeitalters zu sehr entgegengesetzt, als daß sie selbst bey einer längern Regierung gelungen seyn sollten. Unter der gleichfalls kurzen Regierung Jovians finden wir nichts, was für die zeichnenden Künste merkwürdig wäre, angezeichnet. Auf ihn folgten Valentinian und Valens. Dieser duldete im Orient nicht nur den Gottesdienst der Juden, sondern auch die heidnischen Gebräuche. Ausser einigen Statuen beyder Kaiser findet man nichts von Kunstwerken angemerkt. Unter Theodosius dem Grossen scheinen die Künste wieder etwas mehr in Aufnahme gekommen zu seyn. Bey verschiednen Gelegenheiten wurden ihm Denkmähler errichtet. Unter diesen verdienen vorzüglich zwey mit Basreliefs umwundene Säulen bemerkt zu werden, wovon die eine ihm auf dem Taurischen Forum errichtet wurde, mit Basreliefs geschmückt, welche seine Kriegsthaten gegen die Gothen, Vandalen und so weiter, verherrlichten. Sie ist nicht mehr vorhanden: Bajazet hat sie gänzlich zerstört. Die andre hingegen, die Arcadius seinem Vater auf dem Forum Arcadium setzen lassen, hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten, allein sie ist von verschiednen Haremsgebäuden so umgeben, daß es völlig unmöglich ist, sich ihr zu nähern. Dessen ungeachtet hat man eine gute Zeichnung davon, die Gentile Bellini in der Zeit Maho-

Erwähnung der Kunst; die Ursache davon sey, daß man kurz darauf angefangen in Constantinopel die Statuen der Götter umzustürzen und zu vernichten, u. s. w. Der Leser ist durch das obige nun schon in den Stand gesetzt, das übertriebene dieser viel zu allgemeinen Angabe einzusehen.

Mahomeds des zweyten verfertigt. Sie befindet sich in der Mahlerakademie zu Paris [o].

Daß die Anzahl der dem Theodosius zu Ehren gesetzten Statuen im Römischen Reiche beträchtlich gewesen seyn muß, erhellt aus der Erzählung von einem zu Antiochia im Jahre 387 vorgefallenen Tumult, bey welchem die Aufrührer die Bildnisse des Kaisers, seiner Gemahlinn und seiner Söhne umstürzten [p]. Sehr schmeichelhaft konnten indessen solche Ehrenbezeugungen nicht seyn, wenn es, wie man aus einem Gesetze des Theodosius sieht [q], damahlige Sitte war, in allen Hauptstädten an den öffentlichen Plätzen die Bildnisse der Schauspieler, der Wagenführer und der Possenreisser, neben den kaiserlichen aufzustellen: ein Umstand, der uns zugleich mit Einem Zuge die ganze üppige Versunkenheit des Zeitalters mahlt.

Nicht einem besondern Hasse des Theodosius gegen die Künste, sondern allein seinem Religionseifer muß man es zuschreiben, daß er im Orient selbst Befehle gegen den Götterdienst gab, und dem Valentinian auftrug, ihn in Italien abzuschaffen [r], auch verschiedne Tempel einreißen ließ, worunter der berühmteste der Tempel des Serapis in Aegypten war. Indessen fuhren die heidnisch-gesinnten Römer während der Regierung dieses Kaisers, ungeachtet der wiederhohlten Befehle dagegen, fort, ihre Gebräuche öffentlich genug zu feyern, wie aus vielen Consularischen Inschriften er-

o. Das Hauptwerk über diese Säule ist *Menetrii* Columna Theodosiana, quam vulgo historiatam vocant, mit achtzehn Kupfertafeln von Hieronymus Vallet.

p. Gothofr. Chronol. Cod. Theodos. P. 118 ad ann. 387.

q. Cod. *Theod.* Lib. XV, tit. 7, leg. 15.

r. Ibid. Lib. XVI, tit. 10.

erhellt. Der alte Volksglaube hatte immer noch am Römischen Senat eine solche Stütze, weil die Mehrheit der Senatoren ihm zugethan war.

Wir brauchen hier noch nicht der Eintheilung zu folgen, welche die Chronologen gewöhnlich machen, indem sie von dem Jahre 395 an, worin Theodosius starb, zwey getrennte Kaiserthümer, ein Abendländisches und ein Morgenländisches, annahmen: eine Misdeutung der Geschichte, die schon von mehreren Schriftstellern gerügt worden ist. Das Römische Reich blieb an sich selbst ungetheilt, ob es gleich von zwey Kollegen in der Kaiserwürde an zwey verschiednen Oertern verwaltet ward; auf dieselbe Art, wie die Einheit des Reichs darunter nicht litt, daß es nach dem Tode Constantins des Großen von seinen drey Söhnen verwaltet ward. Die Gesetze wurden gemeinschaftlich von den zugleich regierenden Kaisern gegeben und galten im ganzen Reich; ihre Nahmen wurden zugleich in die Consularischen Jahrbücher eingerückt, und an öffentlichen Gebäuden eingegraben. Nach dem Tode des Honorius schickte Theodosius der zweyte Valentinian den dritten, zuerst mit dem Titel eines Caesars, dann eines Augustus nach Rom. Leo der Große sandte ebenfalls den Anthemius dahin, und der Kayser Mauritius der Kappadocier hinterließ im Testamente den Orient seinem erstgebohrnen Sohne Theodosius und das alte Rom nebst Italien dem Tiberius, ob dieß gleich nachher nicht zur Ausführung kam, weil ihm Phokas nachfolgte. Nach dem Tode des Augustulus, der gewöhnlich für den letzten abendländischen Kaiser gilt, war ein Interregnum in Italien, welches sich damit endigte, daß man von Constantinopel aus Exarchen hinschickte [s], um den Theil des Landes, der noch nicht in die

s. Longin ward der erste Exarch zu Ravenna im J. 567.

Hände der Barbaren gefallen war, zu behaupten. Alle diese Thatsachen sind eben so viele Beweise für das untheilbare Ius imperii. Erst lange nachher gründete Karl der Große im Abendlande ein neues Reich von ganz verschiedner Beschaffenheit als das zu Constantinopel; und nur von diesem Zeitpunkte an setzt man mit Recht die beiden Kaiserthümer einander entgegen.

Der zerstörende Eifer der Christen gegen die Künste, wovon wir schon oben Beyspiele gegeben haben, nahm mit dem Fortgange der Zeit immer mehr überhand. Nicht damit zufrieden, alles, was ihnen von Abbildungen heidnischer Götter in Mahlerey, Mosaik oder Bildhauerarbeit in die Hände fiel, zu zernichten, wandten sie ihre Wuth auch gegen solche Denkmähler, welche die Alten, ohne eigentlich religiöse Beziehung, Helden und berühmten Männern errichtet hatten. Ihr Haß gegen alles, was den Heiden zugehörte, war so groß, daß sie es meistentheils geradezu vernichteten, oder wenn sie ja etwas zu ihrem Nutzen verwenden wollten, so mußte es zuvor gereinigt werden[t]. So oft es an Materialien fehlte, neue Kirchen und Basiliken aufzubauen oder zu schmücken, zerstörten sie heidnische Tempel oder andre profane Gebäude. Honorius hatte zwar im Jahre 399 die Opferfeste der Heiden in Spanien verboten, allein er wollte nicht, daß man von ihren Ge-

t. So rieth Hermoldus Nigellus, Abt von Languedoc dem Könige von Dänemark Harald, zwey metallne Statuen vom Jupiter und Neptun einzuschmelzen, um Kirchengefässe daraus machen zu lassen.

De Jove fac ollas nigras, fulvosque lebetes,
  Ignem semper ament, auctor ut ipse suus;
Neptuno fabricetur aquae gerulus tibi iure
  Urceus, et laticum semper habebit honos.

S. *Mailly* T. II, p. 418.

Gebäuden irgend etwas wegnähme; und gab ein Gesetz, worin er verbot, unter dem Vorwande, man wollte die Götzen und ihre Tempel stürzen, auch solche Statuen zu zerstören, die zur Zierde der öffentlichen Gebäude dienten.

Das fünfte Jahrhundert war das verderblichste für die Ueberbleibsel der ehemahligen Kultur, wegen der Anfälle verschiedner Barbarischer Völker auf das Römische Reich, in dessen Herz sie drangen, und nicht nur Italien und Rom, das Hauptziel ihrer Züge, sondern auch andre Provinzen verheerten. Die ersten waren die Westgothen, die unter Anführung ihres Königs Alarich Rom im J. 409 [u] einnahmen, doch ohne die Denkmähler der Kunst zu beschädigen [x]. Genserich, König der Vandalen, ließ als Arianer gegen das J. 437 in Africa die erste Verfolgung der katholischen Christen ergehen. Im Jahre 445, zur Zeit des Pabstes Leo des ersten, erschien Attila, die Geißel Gottes genannt, mit seinem Heere von Hunnen in Italien. Nicht alle Geschichtschreiber sind einstimmig darüber, ob Genserich im J. 455, als er mit einer großen Flotte von Africa aus in Italien landete, der Stadt Rom beträchtlichen Schaden zugefügt habe oder nicht. Jornandes [y] läugnet, daß er sie in Brand gesteckt habe; allein mehrere andere gleichzeitige Schriftsteller, und unter ihnen der heilige Augustin [z] melden das Gegentheil. Procopius

u. Muratori setzt diese Begebenheit in das J. 410.

x. Baronius behauptet fälschlich (unter dem Jahre 389 num. 2.), daß die Zerstörung der Götzenbilder in Italien mehr den Gothen als den Christen zugeschrieben werden müsse. Man sehe dagegen *Gibbons* History of the decline and fall of the Roman Empire. Ed. of Basil. Vol. XII, p. 186 — 188. Chap. 71.

y. De rebus Gestis. cap. 36.

z. De civit. dei.

copius [a] sagt, bloß die dem Salarischen Thore, wodurch Genserich hereinkam, nahe liegenden Häuser seyn in Flammen aufgegangen. Unter diesen befand sich dann auch der berühmte Palast des Sallustius. Ausgemacht ist es, daß Genserich den kaiserlichen Palast plünderte, und alles, was einigen Werth hatte, bis auf die kupfernen Geräthe wegnahm. Auch nahm er die Hälfte der Platten von vergüldeter Bronze, womit der Tempel des Capitolinischen Jupiters bedeckt war. Ein Schiff, welches er mit Statuen belud, um sie nach Carthago zu schicken, ging unterwegs zu Grunde.

Im Jahre 476, als Simplicius der erste Pabst war, drang Odoacer, König der Heruler in Italien ein, setzte den Augustulus ab, und machte so auf gewisse Weise dem angeblichen abendländischen Kaiserthum ein Ende. Denn die barbarischen Eroberer wollten sich nachher den Titel eines Kaisers nicht zueignen, sondern begnügten sich, Könige zu heißen. Das Interregnum dauerte daher in Italien 324 Jahre lang bis auf Karls des Großen Krönung zum Kaiser.

Im Jahre 493 bemächtigte sich der König der Ostgothen Theodorich der Herrschaft in Italien, und regierte während des langen Zeitraums von drey und dreyßig Jahren. Er hatte am Cassiodorus einen weisen und menschenfreundlichen Rathgeber, und begünstigte die Künste, indem er viele alte Denkmähler ausbessern und neue bauen ließ. Cassiodorus giebt uns Bericht von der formula comitivae Romanae [b], die mit der Instruction eines Centurio rerum nitentium [c] über=

a. De bello Vandal. Lib. I. c. 2.

b. Var. formul. Lib. VII, 13.

c. Ammian. Marcellin. lib. XVI, c. 6. wo Valesius in den Noten die Wörter des Ammian. so erklärt: *Centurio nitentium*

übereinkam. Diesem lag es ob, für die Erhaltung der öffentlichen Kunstwerke zu wachen. Es hatte zwar schon in frühern Zeiten zu Rom Strafgesetze und obrigkeitliche Personen gegeben, um den Schaden zu verhüten, den man Statuen, Gebäuden u. s. w. zufügen konnte [d]. Doch erwarb sich Theodorich durch dergleichen Anstalten die Liebe der Römer, weil sie die Denkmähler des alten Glanzes erhalten zu sehen, sehr eifrig wünschten [e]. Der Gothische König schränkte indessen seine Vorsorge für die Künste nicht auf Rom ein: alle von ihm eroberten Länder hatten Theil daran. Als zu Como unter seiner Regierung eine Statue von Bronze gestohlen worden war, ließ er alle möglichen Nachforschungen anstellen, um den Dieb zu entdecken [f]. Zu Ravenna stellte er eine Wasserleitung wieder her, die Trajan angelegt hatte, und schmückte die Stadt mit vielen neuen Gebäuden. Dasselbe that er zu Pavia [g].

Symmachus, ein Zeitgenosse Theodorichs, giebt uns in mehrern Stellen seiner Schriften Nachricht von Werken der Mahlerey. Da er einmahl von Bädern redet, so scheint es ihn zu verdrießen, daß die kleinen Gemächer darin nicht, wie es ehemahls Gebrauch gewesen, mit Mosaiken verziert waren [h]. Ein andermahl

tentium rerum, i. e. qui signorum ac statuarum ex aere ac marmore in urbe curam gerebat, noctuque cum militibus observabat, ne quis ea confringeret aut mutilaret".

d. S. *Guasco* de l'usage des statues. P. II, chap. 21. p. 382.

e. *Procop.* de bello Gothico. IV. c. 22.

f. *Cassiodor.* Var. Epist. Lib. II, 35.

g. Ibid. Lib. I, 5. III, 9.

h. *Symmachus* (Ed. Mogunt. 1608. 4.) Epist. variar. VI, 49.

mahl erwähnt er eine neue Art von Mosaik [i], und endlich redet er von einem Mahler Lucillus [k]. Die ausgezeichneten Verdienste des Symmachus verschafften ihm die Gunst Theodorichs, und die Aufsicht über die Gebäude, die zu Rom ausgebessert oder neu gebaut wurden.

Was die damahlige Baukunst betrifft, so ist es gewiß eine falsche, obgleich von vielen angenommene Vorstellung, daß erst unter Theodorichs Regierung ein gewisser verderbter Geschmack angefangen habe, sich in der Baukunst einzuschleichen: nähmlich spitze Bogen, über den Säulen in einem fortgehende Bogen, u. s. w. Diese Fehler wurden, freylich in einem weit geringeren Grade, schon im Zeitalter des Augustus begangen [l], und nahmen in den darauf folgenden Zeiten immer mehr überhand. Die Baumeister, deren sich Theodorich bediente, waren Aloysius und Daniel [m], ohne den Cassiodorus zu rechnen, dessen Schriften voll von Architektonischen Kenntnissen sind.

Die berühmte Basilika zu Ravenna, Basilika des Herkules genannt, wurde damahls mit marmornen Bruchstücken alter Baukunst verschönert. Auch die berühmte Rotunde von Ravenna, deren Kuppel ganz aus Einem Stücke gemacht ist, welches acht und dreyssig Fuß im Durchmesser, und eine Dicke von funfzehn Fuß hat, und ungefähr 100,000 Pfund wiegt, ist ebenfalls ein Werk aus dieser Zeit, nahmentlich vom Jahre

i. Ibid. ep. 42. "Novum quippe musivi genus etc.

k. Ibid. ep. 50. "Quantum domui meae cultum Lucillus quidam pictor adiecerit etc."

l. *Vitruv.* Lib. VII, c. 5.

m. *Cassiod.* Variar. epist. II, 39.

re 495 [n]. Sie war von kolossalischen Statuen der Apostel aus Metall umgeben, welche die Franzosen unter Ludwig dem zwölften weggenommen haben.

Die Rathschläge des Cassiodorus hatten nicht weniger Einfluß auf das Gemüth der Königin Amalasuntha, der Tochter Theodorichs, als sie auf diesen gehabt hatten. Dem zu Folge begünstigte sie die Wissenschaften und Künste, und diesem Beyspiele folgte auch ihr Sohn, König Athalarich. Nach Theodorichs Tode ließ sie die Statuen des Boethius und Symmachus wieder aufrichten, die umgeworfen worden waren [o]. Von jenem hat sich eine Statue bis auf unsre Zeiten erhalten: man sieht sie in der Gallerie Giustiniani.

Aus der oben gemachten Bemerkung erhellet, daß die Gothen nicht Urheber desjenigen Geschmacks in der Baukunst sind, den man allgemein mit dem Nahmen des Gothischen bezeichnet. Es ist gewiß, sie brachten weder Baumeister, noch Mahler mit; sie waren alle Soldaten, und als sie sich in Italien niedergelassen hatten, bedienten sie sich daselbst der einheimischen Künstler. Da nun der Geschmack in Italien beträchtlich in Verfall gerathen war, so fuhr er natürlicher Weise fort, auf dem einmahl betretnen Abwege immer tiefer zu sinken. Die Gothen thaten vielmehr das ihrige, um dieß zu verhindern, indem ihre Fürsten den damahls in

n. Lesenswürdig ist eine kleine Schrift darüber unter dem Titel: Ravenna liberata dà Romani etc. Ragionamento di Maestro Daniele Scultore Sarcofaccajo. Sie ist in die Nuova raccolta d'opuscoli scientifici etc. T. XVI eingerückt. In der angenommenen Person des eben erwähnten Daniels beweißt er mit vielen Gründen gegen den Verfasser der Schrift Ravenna liberata dà Goti, daß die Rotunde sich aus dem Zeitalter Theodorichs herschreibe.

o. S. Raph. Volater. in Anthropologia.

in Italien blühenden Talenten Aufmunterung und Gelegenheit sich zu entwickeln gaben. Indessen scheint es mir eine übertriebne Behauptung, wenn einige Schriftsteller, worunter Milizia [p] der angesehenste ist, sagen: die Gothen und überhaupt alle Barbaren, die sich in Italien festgesetzt, haben weder gute noch schlechte, d. h. gar keine Baukunst gehabt. Denn jedes Volk, mag es auch noch so roh seyn, bis auf die Bewohner des Feuerlandes, hat eine gewisse Baukunst, wie sie sich für die Beschaffenheit des Bodens, das Klima, die Materialien und den Nationalcharakter paßt. Die Gothen aber waren nicht etwa Wilde, noch so neu in den Künsten des Lebens, als wären sie nur eben vor ihrem Einfall in das Römische Reich gleich Schwämmen aus der Erde hervorgewachsen. Sie hatten lange zuvor mit demselben in Verkehr gestanden und waren Christen von der Sekte des Arius. Das Christenthum gab aber immer der Baukunst und auch der Mahlerey und Skulptur einige Beschäftigung, durch das Bedürfniß Kirchen zu bauen und sie mit heiligen Bildern zu verzieren.

Um zu den Kunstwerken dieses Zeitalters zurückzukehren, so haben wir noch zu bemerken, daß dem Theodorich sowohl in Rom als in Ravenna viele Statuen gesetzt worden sind. An einer auf dem Markte zu Napoli hatte man eine ganz neue Erfindung angebracht. Sie war nähmlich aus kleinen Steinchen von verschiednen Farben, die genau an einander gefugt waren, zusammengesetzt. Der dabey angewandte mechanische Kunstgriff mußte jedoch seinen Zweck nicht zum besten erfüllen, wenn sich, wie Procopius erzählt [q], noch bey Lebzeiten des Fürsten die ganze Masse in ihre Theile auflöste

p. Memorie degl' Architetti, im Leben des Aloysius.
q. De bell. Goth. I, c. 24.

auflöste und aus einanderfiel. Doch beweist diese Nachricht nicht nur die fortdauernde Bearbeitung der Künste, sondern auch, daß die Künstler sich bestrebten, was ihren Werken von Seiten der Vollkommenheit abging, durch den Reiz der Neuheit zu ersetzen. Es ist mir wahrscheinlich, daß jene Statue aus einem aus Kalk und Gyps gemischten Stucco bestanden habe, worin die Steinchen von verschiedner Farbe nach Art der Mosaik eingefugt gewesen [r].

In der Verschwörung gegen Justinian, die im Jahre 531 zu Constantinopel ausbrach, verbrannte die Sophienkirche, und wie wir schon oben gesehen, wurde der Kunst ein beträchtlicher Schaden dadurch zugefügt, weil die Statuen, die sie in großer Anzahl von außen herum verzierten, großentheils alte Griechische oder Römische Arbeiten waren. Justinian ließ diese Kirche innerhalb weniger Jahre wieder aufbauen, so daß die Einweihung im J. 537 vor sich gehen konnte. Die Baumeister waren Anthemius von Tralles, und Isidorus von Milet [s].

In Italien erfolgten um eben diese Zeit die Siege des Belisarius über den König von Italien Vitiges: sie waren Schuld an dem Untergange fast aller Wasserleitungen zu Rom. Im Jahre 537 wurde Rom wiederum von den Gothen belagert, und bey einem Sturm, welchen sie auf die Mole des Hadrian wagten, legten die Vertheidiger derselben, in Ermangelung anderer Waffen,

r. Es gab dergleichen Statuen von vortrefflicher Arbeit, welche Tritonen vorstellten, zu Versailles, bis die neuern Barbaren in Frankreich einen großen Theil ihrer Denkmähler schöner Kunst zu Grunde richteten.

s. S. *Procop.* de aedificiis Iustiniani Lib. I, c. 2. und Lib. II, c. 3. Vegetius sagt, Justinian habe 500 Baumeister dabey gebraucht.

Waffen, Hand an die Statuen, die dieses Gebäude in großer Menge schmückten, schlugen sie in Stücke und warfen sie auf den andringenden Feind hinunter [t]. Als unter der Regierung Pabst Urbans des achten der Graben der Mole gereinigt ward, fand man daher viele Statuen darin [u].

Die Werke der Mahlerey sowohl, als der Sculptur aus den Zeiten Justinians, von denen noch einige vorhanden sind, müssen uns freylich höchst elend vorkommen. Indessen erhielt sich doch immer noch das Handwerk, wenn auch nicht die Kunst. Ein Umstand der damahligen Geschichte verdient hier angemerkt zu werden, weil er zeigt, welches Gewicht man auf die Ehrenbezeugung öffentlich aufgestellter Bildnisse legte, wie schlecht diese auch beschaffen seyn mochten. Es war nähmlich ein Artikel des Friedensschlusses, welchen Theodatus im Jahre 535 dem Justinian vorschlug. Theodatus wolle niemahls sich allein Statuen aus Bronze oder irgend einer andern Materie errichten lassen, sondern immer sich und dem Kaiser gemeinschaftlich [x].

Beym Cassiodorus geschieht auch Erwähnung einer Mosaischen Arbeit aus diesen Zeiten [y]. Johann, Bischof von Neapel ließ unter der Regierung Justinians ein Gemählde der Verklärung Christi in Mosaik für die Basilika, Stefania genannt, verfertigen; und sein Nachfolger Vincentius verzierte einen großen Speisesaal

t. *Procop.* de bell. Goth. Lib. I, 22.

u. Winkelmann glaubt, daß auch der berühmte schlafende Faun im Palast Barberini hier entdeckt worden sey.

x. *Procop.* de bell. Goth. Lib. I, c. 6. "Huic (Theodato) „numquam statua ex aere aliave materia poneretur, at „utrique semper."

y. Var. formul. VII, 5.

sesaal in seinem bischöflichen Palaste mit Gemählden[z]. Schon weit früher hatte Paulinus, Bischof von Nola, der im Jahre 431 starb, den Portico der Basilika des heil. Felix[a] mit Gemählden ausgeschmückt, welche Geschichten aus dem alten Testament vorstellten[b]; die Kapelle des Taufsteins hatte er auf gleiche Weise geziert[c], und überhaupt die Basilika ausgebessert. In einem Briefe an Severus[d], wo er auch von Mahlerey redet, bedient er sich des Ausdrucks: neque ceris liquentibus[e], der, nebst mehreren andern Stellen sowohl der Lateinischen als Griechischen Kirchenväter, zu dem sichern Schlusse berechtigt, daß die enkaustische Mahlerey an Wänden und auf Holz damahls noch im Gebrauche war.

Prudentius, ein christlicher Dichter, der gegen das Ende des vierten Jahrhunderts lebte, sagt in seiner

z. Siehe Iohannis Diaconi Chronic. Episc. Neapolit. in Muratori Scriptor. rerum Italicarum Vol. I, P. 2. p. 299.

a. Paulini Nolani Episcopi Opera. Ed. Paris. 1685. 4. Nat. 7 Faelic.

b. Ibid. carmen 9.

c. Poëma XXV, car. 10.

d. Ibid. ep. 30.

e. *Basilii* Homil. contra Sabellianos, p. 805: *ξύλα καὶ κηρὸς, καὶ ζωγράφου τέχνη τὴν ἐικόνα ποιεῖ φθαρτὴν*, lignum et cera et pictoris artificium facit imaginem corruptibilem. *Chrysost.* Homil *Ἐγὼ καὶ τὴν κηρόχυτον ἠγάπησα γραφὴν ἐυσέβειας πεπληρωμένην*; Ego et cera perfusam dilexi picturam pietate repletam. Eiusdem Homil. *ἐις τὴν νιπτῆρα*, in pelvim seu lotionem feriae. f. *Ὀυ σανίδα τιμῶσιν, ὀυδὲ τήν κηρόχυτον γραφὴν, ἀλλὰ τὸν χαρακτῆρα τοῦ βασιλέως.* Non tabulam honorant, neque perfusam cera picturam, sed figuram imperatoris. Siehe auch Synod. VII oecumen. act. 4. wo *κηρὸχυτον* übersetzt wird: ex cera fusilem imaginem, oder ex cera fusili constantem.

ner Hymne [f] zum Lobe des heiligen Cassianus, daß das Märtyrerthum desselben in der nach seinem Nahmen genannten Kirche zu Imola in der Romagna gemahlt sey; in einer andern Hymne [g] beschreibt er das Märtyrerthum des Hippolytus, das in der Kirche dieses Heiligen in Rom an der Wand gemahlt war. Aber nicht bloß in Italien, sondern auch in Asien und in andern Ländern hatte sich um diese Zeit der Gebrauch heiliger Bilder als eines Zierraths in den Kirchen verbreitet. Der heil. Gregorius von Nyssa, der in der letzten Hälfte des vierten Jahrhunderts in Cappadocien lebte, giebt uns in seinen Schriften verschiedne Beschreibungen von Gemählden. In einer seiner Reden [h] macht er eine lange Schilderung von einem Opfer Abrahams und Isaaks, einem Kunstwerke, welches er niemahls ansehen konnte, ohne davon bis zu Thränen gerührt zu werden. In seiner Rede zum Lobe des heiligen Theodor [i] erwähnt er nicht nur Mahlerey

f. Hymn. VIII, v. 10.
g. Hymn. X, v. 120.
h. *Gregor. Nysseni* Opera. T. I, p. 476. A. (Ed. Paris 1638.).
i. Ibid. T. III, p. 579. "Quod si venerit ad aliquem locum similem huic, ubi hodie noster conventus habetur, ubi memoria iusti, sanctaeque reliquiae sunt; primum quidem earum rerum magnificentia, quas videt, oblectatur, dum aedem et templum Dei et magnitudine structurae et adiecti ornatus decore splendide elaboratum intuetur: ubi et faber in animalium figuram lignum firmavit, et latomus ad argenti laevitatem crustas lapideas expolivit, induxit autem etiam pictor flores artis in imagine depictos, fortia facta martyris, repugnantias, cruciatus, efferatas et immanes tyrannorum formas, impetus violentos, flammineum illum fornacem, beatissimam consummationem athletae, certaminum praesidis Christi humanae formae effigiem, omnia nobis tamquam

leren, sondern auch Bildhauerarbeit und Mosaik. Endlich erzählt er in seiner Lebensbeschreibung Gregors des Wunderthäters [k], daß dieser den durch ihn neubekehrten Heiden gestattete, sich bey dem Anblicke heiliger Gemählde zu erhohlen. Auch Asterius beschreibt ausführlich das auf Leinwand gemahlte Märtyrerthum der heil. Euphemie, welches so gut dargestellt war, daß man es für ein Werk des Euphranor hätte halten können [l]. Diese letzte Stelle und verschiedne andre, welche die Mahlerey auf Leinwand betreffen, beweisen deutlich, daß der Gebrauch derselben sich von Nero's Zeiten her, in welche man ihre Erfindung setzt [m], bis in das Mittelalter fortgepflanzt habe.

Zwey-

quam in libro quodam, qui linguarum interpretationes continet, coloribus artificiose depingens, certamina ac labores martyris nobis expressit, ac tamquam pratum amoenum et floridum, templum exornavit. Solet enim etiam pictura tacens in pariete loqui, maximeque prodesse; lapillorum item concinnator historiae par opus in pavimento quod pedibus calcatur, effecit etc. etc." Die ganze Stelle ist merkwürdig, weil sie zeigt, wie vieles die Kunst damahls noch auszudrücken wagte, wenn sie es auch nicht vermochte, und daß die damahlige Welt sich des Verfalls der Künste gewiß im geringsten nicht bewußt war, weil der Maaßstab der Bewunderung sich immer zu den Fähigkeiten der Künstler herabließ. Hätte der gute Kirchenvater Werke eines Apelles oder Protogenes zu schildern gehabt, er hätte sie nicht wärmer anpreisen können.

k. Ibid. T. III, p. 574. C.

l. S. *Binii* Concilia gener. T. III, p. 327. Concil. oecum. VII, act. 4.

m. Winkelmann in seiner Gesch. der Kunst hat nach Lessings Meynung die Stelle des Plinius, welche den auf Leinwand gemahlten Koloß des Nero betrifft, falsch erklärt. Lessing behauptet nähmlich, die Bewunderung beziehe

Zwey nicht weniger bedeutende Stellen, worin von Mahlerey die Rede ist, finden sich, die eine beym Basilius [n], die andre beym Gregor von Nazianz [o]. Auch Maximian Bischof von Ravenna ließ Bilder in Mosaik für die Basilika des h. Stephan verfertigen [p]. Dasselbe thaten ebenfalls zu Ravenna Galla Placidia um das Jahr 440 in der Kirche der Heiligen Nazarius und Celsus [q], und der dasige Bischof Neo in der Kirche des h. Johannes in fonte [r].

Es würde zu weitläuftig seyn, hier alle Nachrichten von damahls verfertigten Gemählden und Mosaiken, die man in den Werken des Bibliothekärs Anastasius, des Platina, des Ciampini und des Furietti zerstreut findet, nach der Reihe anzuführen. Wir wollen daher nur noch einige ausheben.

Sixtus der Dritte ließ Mosaiken verfertigen [s], und unter Leo dem Großen im Jahre 441 wurde in der Basilika des heil. Paulus am Wege nach Ostia das größte Gewölbe in Mosaik gearbeitet [t]. Um dieselbe Zeit sind auch die Bildnisse der zwey und vierzig ersten Bischöfe zu Rom gemacht worden, die man noch heut zu Tage in der eben genannten Kirche sieht. Der Pabst Hila-

beziehe sich nicht sowohl auf die Materie, woraus gemahlt war, als auf die Größe von 120 Fuß. S. Lessings Kollektaneen 2 Th. S. 127. Siehe vorzüglich die neue Ausgabe Winkelmanns von Fea T. II. p. 349. not. 1.

n. *Basil.* T. I. homil. in S. Barlaam.

o. *Gregor. Nazianzeni* Opera T. I, ep. 49 ad Olympium.

p. Angello in seiner Lebensbeschreibung dieses Bischofs, beym *Murator.* Script. rer. Ital. T. II, P. I.

q. *Ciampini* T. I. p. 224.

r. Ibid. p. 235.

s. Ibid. p. 203. 211.

t. Ibid. p. 228.

Hilarius ließ im Jahre 462 die Kapelle der Heiligen, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten im Lateran, und Simplicius die Kirche S. Maria Maggiore [u] mit Mosaiken ausschmücken. Flavius Recimer verschönerte im J. 472 die Kirche der h. Agatha in Suburra auf gleiche Weise [x].

Dieser Eifer dauerte im sechsten Jahrhundert fort. Der Pabst Symmachus brachte Mosaiken von verschiednen Gattungen in der Basilika und im Portico des h. Petrus an, und zierte die Kirche des h. Paulus mit Gemählden. Dasselbe that Felix der dritte (der vierte genannt) in der von ihm erbauten Kirche der Heiligen Kosmus und Damianus, auch Pelagius der zweyte im J. 579 in der Kirche des h. Laurentius auf dem Veranischen Felde [y]. Wir sehen sogar, daß die heiligen Gemählde zuweilen dazu dienen mußten, dem Christenthume Eingang zu verschaffen. Als der h. Augustin nach England geschickt wurde, um die dortigen Heiden zu bekehren, so erschien er, nach dem Zeugnisse des Beda [z], vor dem Könige Edelbert mit dem Kreuze und einem gemahlten Bildnisse des Heilandes.

In diesen Zeitpunkt fällt die Herrschaft der Longobarden in Italien, die mit dem Könige Alboin im J. 568 anhob, und unter dem Desiderius im J. 774 ihr Ende nahm. Die angestammte Rohheit dieses Volks mußte eine völlige Gleichgültigkeit gegen die schönen Künste erzeugen, und die blutigen Kriege, die sie führten, waren zum Theil Schuld daran, daß eine Menge schätzbarer Kunstwerke aus dem Alterthum zu Grunde giengen. Sie haben zwar verschiedne Gebäude errichten lassen, wovon man zu Pavia und in andern Gegen-

u. *Campiani* Tom. I, p. 242.

x. Ibid. p. 250. y. Ibid. T. II, p. 101.

z. Beda. Hist. Angl. L. I, c. 25.

Gegenden Italiens noch Ueberbleibsel sieht [a]. Aber die Baukunst artete unter ihrer Herrschaft immer mehr aus; man bekümmerte sich durchaus nicht mehr um das Verhältniß der Theile zu einander, und überhäufte diese dann mit den abentheuerlichsten Zierrathen, die gegen alle Regeln einer richtigen Zeichnung verstießen. Eines der ersten Longobardischen Gebäude war die Abtey zu Bobbio. Zu Monza wird noch jetzt zum Theil der reiche Schatz von Geschenken aufbewahrt, welche die Königin Theodelinde dem Tempel Johannes des Täufers gemacht, und an dem größten Thore sieht man ein Basrelief, worauf unter andern Figuren Theodelinde und der König Agilulf abgebildet sind [b]. Von der Beschaffenheit dieser Bildhauerarbeiten läßt sich ein Schluß auf den damahligen Zustand der Mahlerey machen. Indessen gaben die Longobarden auch dieser Kunst dann und wann noch einige Beschäftigung: die Königin Theodelinde ließ in ihrem Palaste zu Monza viele Kriegsthaten ihres Volkes mahlen [c]. Zu Pavia sieht man ebenfalls noch Bildhauerarbeiten aus diesem Zeitalter in der Kirche des h. Michael, und Luitprand ließ seine Basilika des h. Anastasius in der königlichen Residenz Olona mit Mosaiken verzieren [d].

Doch wir dürfen Rom nicht aus den Augen verlieren, wo indessen, nach der Meynung mehrerer Schriftsteller, Pabst Gregor der erste der Nachwelt einen unersetz-

a. *Muratori* Annal. d'Ital. unter den Jahren 660. 675. 700. 722. Auch Delle antichità Longob. T. I. Diss. 1.

b. *A. F. Frisi* Memorie della Chiesa Monzese Milano. 1776. 4. Differt. 2 und 3.

c. *Paul. Diacon.* Hist. Longob. L. IV, c. 20.

d. *Gruter* Inscript. Ant. p. 1168.

ersetzlichen Schaden zufügte, indem er Tempel und andre Gebäude, die von der edlen Prachtliebe ihrer Urheber, der alten Römer, zeugten, zu Grunde richtete. Platina hat im Leben Sabinians des ersten, der jenem in der päbstlichen Würde nachfolgte, eine den Gregor betreffende Stelle, die angeführt zu werden verdient. "Mehrere Schriftsteller melden," sagt er, "daß Sabinianus auf Anstiften einiger Römer so hart gegen das Andenken Gregors verfahren sey, weil dieser, so lange er gelebt, die alten Statuen in der ganzen Stadt habe umstürzen und in Stücke schlagen lassen." Nachher fügt er hinzu: "Die Statuen, die „man am Boden liegen sieht, sind entweder vor Alter „umgefallen, oder weil man die Fußgestelle weggenom„men hat, um die Bronze oder den schönen Marmor „derselben zu benutzen, so mußten sie wegen ihrer Größe „nothwendig umstürzen. Auch muß sich niemand wun„dern, wenn er sie ohne Köpfe sieht, weil, wenn eine „Statue fällt, der Kopf als der zerbrechlichste und am „leichtesten zu verletzende Theil sich nothwendiger Weise „vom Rumpfe abtrennen muß. Doch warum lasse ich „mich auf solche Vermuthungen ein, da man offenbar „sieht, daß die Köpfe nicht zerbrochen, sondern vom „Rumpfe abgelöst sind, welches in keiner andern Ab„sicht geschieht, als weil man sie auf die Art leichter als „mit dem ganzen Körper zusammen wegtragen kann? „Noch heut zu Tage sehn wir, daß dieß häufig von „solchen geschieht, die viel aus den Alterthümern ma„chen". Aus dem Schlusse dieser Stelle sieht man, daß zur Zeit des Platina, der unter Paul dem zweyten lebte, der Misbrauch alte Kunstwerke zu zerstören noch nicht ganz aufgehört hatte: aber freylich geschah es nicht mehr aus Religionseifer, sondern aus Begierde dieselben zu besitzen.

Die damahls verfertigten Gemählde, deren nicht selten in den Werken Gregors des Großen Erwähnung geschieht, mögen für jene Verwüstungen ein kläglicher Ersatz gewesen seyn [e]. Bonifacius der vierte hat sich ebenfalls den Untergang vieler kostbaren Werke aller Kunst zu Schulden kommen lassen. Als er vom Kaiser Phocas die Erlaubniß erhalten hatte, das Pantheon in eine Kirche zu verwandeln, warf er alle darin befindlichen Götterbilder hinaus [f]. Sie müssen von beträchtlicher Anzahl gewesen seyn, weil der Tempel eben von ihrer Menge den Beynahmen des Pantheons bekommen hatte. Im Jahre 622 wurde Honorius der erste zum Pabste erwählt. Er liebte zwar die Künste, allein dieß verhinderte ihn nicht, heidnische Kunstwerke zu einem christlichen Religionsgebrauche zu zerstören: er nahm die Ziegel von Erz vom Tempel des Jupiter Capitolinus, und deckte damit die Kirche des h. Petrus [g]. Außerdem ließ er verschiedne Tempel bauen, und verschönerte die der h. Agnes geweihte Kirche an der Nomentanischen Straße mit Mosaiken [h]. Sein Nachfolger Severinus verzierte den Vatican [i].

Wie armselig und entblößt von allem wahren Kunstwerthe auch alle damahligen Arbeiten sind, von denen sich

e. *Gregorii Magni* Opera omnia. Paris. 1705. fol. Lib. VII. epist. 3. an Serenus Bischof von Marseille; Lib. VII, epist. 5 und 58; an Januarius von Cagliari und an Secundinus.

f. S. Platina.

g. Einige Handschriften von Anastasius Biblioth. sagen: "quas levavit de templo quod appellatur Romuli."

h. *Murat.* Script, rerum Ital. Vol. III, P. I. p. 136.

i. Ibid. p. 137. Renovavit absidam beati Petri Apostoli ex musiva, quod dirutum erat.

sich eine große Anzahl bis auf uns erhalten hat (freylich nicht immer ganz in ihrem ursprünglichen Zustande, sondern mit Ergänzungen) so verschwenden doch Anastasius und andre Schriftsteller aus jenem Zeitalter die stärksten Lobsprüche daran; und in der That im Schooß der allgemeinen tiefsten Unwissenheit war es keine geringe Sache schreiben zu können, geschweige dann im Stande zu seyn, ein Gemählde oder eine Bildhauerarbeit, wie schlecht sie auch beschaffen seyn mochte, hervorzubringen. Aber völlig falsch ist die noch jetzt ziemlich gewöhnliche Meynung, als habe man unter der Herrschaft dieser barbarischen Nationen, in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters, gänzlich aufgehört die Mahlerkunst auszuüben, so daß sie im dreyzehnten von Cimabue ganz von neuem habe erschaffen werden müssen. Zwey berühmte Männer, die sowohl für die Geschichte der Künste als der Wissenschaften viel geleistet, Muratori und Maffei [k], haben dieses ehedem allgemein verbreitete Vorurtheil bestritten, und eine unzählige Menge Zeugnisse angeführt, welche das Gegentheil beweisen.

Schon im Jahre 570 war Mahomed gebohren, aber erst um das J. 622, den Zeitpunkt seiner Flucht von Mecca, fängt er an in der Geschichte bedeutend aufzutreten. Die von ihm gestiftete Sekte vergrösserte sich von Tage zu Tage, hauptsächlich durch seine Eroberungen, nicht nur zum Schaden des Christenthums, sondern auch zum Nachtheil der Künste. Der zweyte Kalif Omar Ben Alkhétab machte sich mit seinen Arabern zum Herrn von Syrien, Chaldäa, Mesopotamien, Egypten und Persien, eroberte an die 36000 Städte, Schlösser u. s. w., zerstörte 4000 Tempel zum Theil

k. Antiquit. Ital. Vol. II. Dissert. 22. Verona illustr. P. III, c. 6.

Theil der Christen, zum Theil auch der Abgötter, und ließ dagegen 1400 Moskeen erbauen [l]. Wie viel kostbare, wenn auch nicht geschmackvolle Kunstwerke in den reichen Ländern des Orients bey diesen Feldzügen vernichtet worden seyn mögen, läßt sich aus einem einzigen Beyspiele schließen. Saadi, einer von den Generalen des Omar, eroberte im J. 637 die Hauptstadt von Persien Madain, mit allen Schätzen des Kosroës, die in Gold, Silber, Edelsteinen, kostbaren Rüstungen u. s. w. bestanden. Unter andern befand sich darunter ein seidner Teppich, sechzig Ellen lang und eben so breit, worauf Figuren gestickt, und Blumen mit Edelgesteinen nachgeahmt waren. Der Rand stellte die Erde im Frülinge mit Gras, Blumen und Kräutern vor, welches alles aus Gold, Silber und Edelsteinen zusammengesetzt war. Dieser prächtige Teppich wurde dem Omar zugeschickt, der ihn in Stücke zerschnitt und unter seine Freunde vertheilte. Ali erhielt auch eins der am wenigsten beträchtlichen Stücke, und verkaufte es doch für 20000 Drachmen [m].

In den folgenden Zeiten wurden die Araber in verschiednen Ländern Mitbürger der Europäer, und als außer den Kriegen allmählig auch ein anderweitiges Verkehr mit ihnen gestiftet ward, so verbreitete sich in Europa der sogenannte Arabische Geschmack in der Baukunst. Es ist ein gewöhnlicher Misbrauch alle die fremden Arten zu bauen unter dem Nahmen Gothischer Architektur mit einander zu vermischen [n].

Die

l. S. Khondemir und Herbelot. Bibl. Orient.

m. Hist. Sarac. auct. Georg. Elmacino. Ed. Th. Erpenii. Lugdun. Batav. 1625. fol. p. 23. und Abulfedae Annal. Moslem. T. I, p. 235.

n. Ich werde davon in einem eignen Excursus handeln.

Die Plünderungen der Saracenen waren eine natürliche Folge des Krieges, und ihre feindselige Behandlung der Werke der bildenden Kunst, besonders solcher, die eine religiöse Beziehung hatten, floß unmittelbar aus ihren Religionsbegriffen. Rom, das von ihren Waffen verschont blieb, erfuhr eine weit schmählichere Beraubung, als Kaiser Constans der zweite im J. 663 dahin kam, und, ob er sich gleich nur zwölf Tage daselbst aufhielt, die ganze Stadt an Kunstwerken aus Bronze so rein ausplünderte, daß er sogar das Dach des Pantheons abnehmen ließ. Dasselbe that er auch in Syrakus, wo er aber von den Saracenen umgebracht, und der ihm abgenommene Raub nach Alexandria gebracht ward [o].

Ungeachtet so gewaltsamer Störungen wurden die Päbste nicht müde für die Verschönerung der Basiliken und andrer heiligen Gebäude durch Gemählde und Mosaiken zu sorgen. Dieß thaten Benedict der zweyte (im J. 684 erwählt) und Servius der erste. Unter der Regierung des letzten wurde die Peterskirche ausgebessert, und das Frontispiz mit Mosaiken verziert; auch ließ er Bildhauerarbeiten verfertigen. Johann der siebente baute in derselben Kirche eine Kapelle, und schmückte sie von neuem mit Gemählden und Statuen. Constantin (erwählt im J. 707) ließ im Portico der Peterskirche die Bildnisse derjenigen Kirchenväter mahlen, die sich bey den sechs großen Concilien, welche vor seiner Zeit vorgefallen waren, eingefunden hatten, und auf Befehl des Kaisers Philippicus aus der Sophienkirche zu Constantinopel weggenommen worden waren [p].

Von

o. *Paul. Diacon.* Histor. Longobard. Lib. V, c. 10. *Anastas.* Biblioth. in vita S. Vitali, Anm. in *Muratori* Script. rer. Ital. Vol. III, P. I. p. 141.
p. S. *Anastas.* p. 152.

Von den Päbsten, Gregor dem zweyten, Zacharias, Paul dem ersten und Adrian dem ersten, werden ähnliche Bemühungen gemeldet. Nach so vielfältigen Thatsachen ist es nicht zu läugnen, daß die Künste den Päbsten schon damahls viel zu danken gehabt, und daß sie es hauptsächlich sind, die während jener barbarischen Jahrhunderte zu Rom und im Kirchenstaate ihren gänzlichen Untergang verhütet haben.

Doch thaten die Päbste dieß nicht allein: andre Geistliche wetteiferten darin rühmlich mit ihnen, wie wir zum Theil schon oben gesehen haben. Johann Bischof von Neapel zu Anfange des siebenten Jahrhunderts schmückte das Consignatorium [q] mit Gemählden [r]. Reparatus, Bischof zu Ravenna in eben dem Jahrhundert, ließ die Bildnisse seiner Vorgänger im Bisthume und sein eignes mahlen [s]. Im folgenden Jahrhundert baute Potone der eilfte, Abt von Monte Casino eine Kirche zu Ehren des h. Michael, und zierte sie mit Gemählden [t], und Stephan, Abt des Klosters zu Subiato ließ im Jahre 706 die dazu gehörige Kirche ausmahlen [u]. Der ungenannte Salernitanische Chronist [x] redet von einem Bildnisse des Arigisus, Herzogs von

q. Bedeutet einen Ort, wo diejenigen hingiengen, welche von der Taufe kamen, damit sie von dem sitzenden Bischof, durch das heil. Oel der Confirmation gesalbt wurden. S. Du Cange unter diesem Worte.

r. S. Johann Diacon. beym *Murator*. Script. rer. Ital. Vol. I, P. II, p. 301.

s. *Agnello* in vit. Pontif. Ravenn.

t. *Leon. Marsican.* Chronic. Monast. Casin. Lib. I, c. 10.

u. Scriptor. rer. Ital. Vol. XXIV, p. 930.

x. Chronic. c. XI.

von Benevent, das in der Kirche zu Capua aufbewahrt, und im J. 787 Karl dem großen gezeigt wurde.

Viele sind der Meynung gewesen, alle die bisher angeführten Gemählde seyn Werke des Griechischen Pinsels: aber diese Behauptung hat gar keinen Grund. Es ist zwar ausgemacht, daß Griechische Mahler und Bildhauer in großer Anzahl nach Italien gekommen sind, als sich im Orient die Verfolgung gegen die heiligen Bilder erhoben hatte. Allein diese Unruhen brachen erst im J. 726 aus, wie wir in kurzem sehen werden.

In den frühern Zeiten mochten die Griechischen Künstler in ihrem Vaterlande und besonders in der Hauptstadt genugsame Beschäftigung finden. Von Constantin an bis auf den Justinian war es im Ganzen genommen immer das Bestreben der Kaiser, Constantinopel zu verschönern. Basiliken, Wasserleitungen, Säulengänge, und andre öffentliche Gebäude wurden immer in vermehrter Anzahl angelegt. Doch war dieß bey weitem nicht reiner Gewinn für die Kunst: Griechenland, Italien und Africa wurden dabey beständig ausgeplündert, ja man verpflanzte sogar Obelisken aus Egypten in die Residenz. Theodosius und Valentinian beschützten die Mahlerey, und gaben ein Gesetz [y], worin sie die Mahler unter die Lehrer der freyen Künste zählten, und ihnen das Vorrecht zugestanden, von militärischer Einquartirung frey zu seyn. Justinian vermehrte ebenfalls ihre Privilegien [z].

Es leidet keinen Zweifel, daß die Mahlerey und Skulptur im Orient in religiöser Rücksicht nicht sehr geschätzt

y. Cod. Theod. Lib. XIII, tit. 4. de excusat. artif.

z. S. G. F. *Baerneri* Diss. super privilegiis pictorum. Lips. 1751. 8.

geschätzt worden seyn sollte, da man bey den orientalischen Kirchenvätern eine erstaunliche Menge Lobsprüche auf dergleichen Werke beyder Künste findet. Indessen kann man sich nicht mehr auf das ästhetische Urtheil dieser ehrwürdigen Männer verlassen als auf ihre historischen Angaben. Denn wenn man diesen trauen müßte, so wäre es ausgemacht, daß die zeichnenden Künste gleich von der Stiftung der christlichen Religion an, der Andacht gedient hätten, besonders um authentische Abbildungen von dem Heilande, der Jungfrau Maria u. s. w. auf die Nachwelt zu bringen. Es werden zu Begründung dieses Vorgebens allerley wunderbare Geschichten erzählt, die aber insgesammt, von der Kritik beleuchtet, zu heiligen Fabeln werden.

So soll das blutflüßige Weib aus Dankbarkeit für ihre Genesung, dem Heilande in der Stadt Caesarea Philippi, von den Phöniciern Paneas genannt, eine Statue haben errichten lassen; und Eusebius bezeugt, daß sie andern Bildnissen Christi, die er gesehen, ähnlich gewesen sey[a]. Nach andern Erzählungen sah man noch im J. 300 in derselben Stadt ein Werk von Bronze, welches einen ehrwürdigen Mann in der Toga vorstellte. Zu seinen Füßen lag eine weibliche Figur in demüthig bittender Stellung, und vielleicht las man auch an der Basis die Inschrift τῷ σωτῆρι, τῷ εὐεργέτῃ. Den damahligen Christen lag daher die Auslegung sehr nahe, die beyden Statuen für den Heiland und das blutflüßige Weib zu halten. Allein Beausobre glaubt mit Recht[b], daß an nichts dergleichen zu denken ist, und daß die Gruppe sehr wohl dem Philosophen Apollonius, oder auch den Kaiser Vespasian mit einer eroberten Stadt oder Provinz

a. *Euseb.* Histor. Eccles. Lib. VII, c. 17.

b. Bibliotheque Germanique T. XIII, p. 1-92.

vinz in weiblicher Gestalt zu seinen Füßen vorstellen kann, da besonders die letzte Vorstellung so häufig auf Münzen vorkömmt.

In Lucca wird noch jetzt ein heiliges Antlitz verehrt, von welchem die fromme Einfalt glaubt, es sey ein ächtes Bildniß des am Kreuze leidenden Christus, vom heil. Nikodemus in Stein gehauen. Ein Geistlicher, P. Serantoni hat diese Meynung sogar in einer eignen Schrift vertheidigt [c]. Der berühmte Lami zeigte [d], daß die Christen vor dem siebenten Jahrhundert zwar wohl heilige Bildnisse in erhobner Arbeit, aber niemahls ganz frey stehende Statuen gemacht haben. Indessen glaubte sich Serantoni durch seine Beweise noch nicht überwunden, sondern gab in demselben Jahre eine zweyte Schrift zu ihrer Widerlegung heraus. Allazio und Zaccharia Cretense haben ebenfalls dargethan, daß in der Griechischen Kirche, in Palästina, Syrien und andern Asiatischen Ländern heilige ganz rund gearbeitete Bildnisse niemahls im Gebrauche gewesen sind. Diese Sitte hat sich bis auf den heutigen Tag unter den Russen, als Anhängern der Griechischen Kirche fortgepflanzt [e]. Ich überlasse es den Gelehrten zu entscheiden, ob einige Stellen in den Schriften des schon öfter angeführten Bibliothekärs Anastasius von Basreliefs verstanden werden müssen, wie Lami behauptet. Er sagt nähmlich im Leben Sixtus des dritten, dieser habe das Bekenntniß des h. Laurentius abbilden lassen, und darin die Statue des Heiligen angebracht

c. Apologia del volto santo etc. dal P. Giuseppe Maria Serantoni. Lucca 1765 in 8.

d. In den Novelle Litterarie vom J. 1766. p. 393.

e. S. *Possevin.*

gebracht [f]. In der Lebensbeschreibung Pabst Pauls des ersten redet er von der Verfertigung einer silbernen Statue der Jungfrau Maria [g]. Vielleicht arbeitete man früher in den kostbaren Metallen ganz rund als in andern Massen, wenigstens was Abbildungen von Thieren betrift. Man findet, daß schon früh silberne Lämmer, Tauben, Hirsche, Delphinen u. s. w. als Sinnbilder des Heilandes und der Gläubigen häufig im Gebrauche gewesen sind [h].

Eine andre Syrische Legende ist die von Abagarus (Abgarus) König von Edessa. Dieser soll nähmlich an Christus geschrieben und ihn eingeladen haben, bey ihm in Edessa zu wohnen. Als dieser es abgeschlagen, habe er einen Mahler zu ihm geschickt, um wenigstens sein Bildniß zu bekommen, welches denn Christus ihm auf eine wunderthätige Weise zugestand, indem er einen Abdruck von seinem Gesichte auf Leinwand oder Tuch nahm. Eusebius [i] führt zwar die beyden zwischen Abagarus und Christus gewechselten Briefe an, erwähnt aber nichts von dem Gemählde. Gibbon [k] glaubt mit vielem Grunde, diese Fabel sey erst zwischen den Jahren 521 und 594 erfunden worden. Wie

f. Absidam super cancellos eum statua B. Laurentii, martyris, pensante libras ducentas.

g. Effigiem sanctae dei genitricis in statua ex argento deaurata, quae pensat libras centum, constituit.

h. S. Ducange Constant. Christ. Lib. III, §. 62. 64. Ueber die verschiedenen Schenkungen von Gold und Silber, welche die Päbste den Römischen Kirchen gemacht, sehe man Hist. des revolutions du gouvernement et de l'esprit humain. Chap. IV, p. 279.

i. Hist. eccles. L. I, c. 13. Vergl. *Nicephor*. Lib. II, c. 7 und Lib. XVII. c. 16.

k. History of the decline etc. Ed. of Bas. Vol. IX, p. 16.

Wie dem auch sey, die Sage hat sich im Morgenlande lange erhalten. Chardin [l] erzählt von einer Stadt, Nahmens Tifflis, und einer darin befindlichen Kirche, Anguescat, d. h. Bildniß des Abagarus genannt. Die Georgier, fügt er hinzu, nennen den Abagarus Angues, und behaupten, daß das Wunderbild, welches er der Ueberlieferung zufolge von Christus empfangen haben soll, lange Zeit in ihrer Kirche aufbewahrt worden sey.

Eine ähnliche Entstehung und eine nicht geringere Heiligkeit schreibt man einem andern Polygraphischen Bilde des Heilands zu, welches man unter dem Nahmen des Schweißtuches der h. Veronica kennt [m]. Dieses Bildniß wurde wie ein Palladium in Acht genommen, und war Ursache eines Sieges, den Philippus, General des Kaiser Mauritius über die Perser im J. 586 davon trug.

Gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts kamen viel Gemählde in Umlauf, die man nicht für Werke sterblicher Hände hielt, und sie daher, Αχειροποιήτα nannte, indem man Engel oder selige Geister als Urheber derselben ansah [n]. In diese Klasse gehört eine der berühmsten Abbildungen des Heilandes zu Rom, Acheropita genannt, und die man nur mit vielen Bemühungen und hoher Protektion im Allerheiligsten zu sehen bekömmt. Sie ist sieben Palmen hoch und drey breit, die ganze Figur, auf Holz gemahlt, wovon es noch nicht recht hat ausgemacht werden können, ob es von einer Zeder, einem Oelbaum oder einem Palmbaum ist. Weil aber das Gesicht ganz verdorben ist, entweder

l. Voyages en Perse T. I, p. 184.

m. *Mabillon* Itiner. Ital.

n. *Gretser* de imaginibus non manu factis.

weder bloß durch das Alter, oder auch durch die Menge Kerzen, die vor demselben gebrannt haben, oder durch die Holzwürmer, welche vor keiner Heiligkeit Ehrerbietung hegen: so hat man es mit großer Kunst auf Leinwand neu gemahlt, und damit das Alte überklebt [o]

Der Umstand aber, der hiebey einer genauen Untersuchung vorzüglich würdig geschienen, der die lebhaftesten Erörterungen und einen ganzen Schwarm von Abhandlungen und Streitschriften veranlaßt hat, ist die Frage: ob der Evangelist Lucas Mahler gewesen sey, und als solcher authentische Bildnisse heiliger Personen auf die Nachwelt gebracht habe oder nicht. In der heiligen Schrift wird nicht erwähnt, daß er diese Kunst getrieben, sondern daß er Arzt gewesen. Die Gegner jener Ueberlieferung haben noch überdieß angeführt, Lucas habe als Hebräer die in den Mosaischen Gesetzen verbotnen Künste der Mahlerey und Skulptur nicht ausüben dürfen. Doch würde dieser Grund nicht Stich halten, wenn es erwiesen wäre, was unser großer Exeget Michaelis und andre angenommen haben, Lucas sey nicht ein Jude sondern ein Heide von Geburt gewesen [p]. Was aber die ganze Sage mit einem Mahle über den Haufen wirft, ist der unläugbare Umstand, daß die ältesten Lehrer des Christenthums und Väter der Kirche den Gebrauch der Bilder gänzlich untersagten. Erst lange Zeit nach dem Tode des Lucas wurde es erlaubt sich derselben zu bedienen, erst als eines Zierraths, dann als einer sinnlichen Erinnerung, endlich als eines Gegenstandes der Andacht und

o. *Marangoni* Istoria del antichissimo Oratorio o Capella di S. Lorenzo. Roma 1747. 4. p. 89.

p. Michaelis Einleitung in das Neue Testament. Th. 2. p. 920.

und Anbetung. Auch findet man niemahls, daß ein Schriftsteller aus jenen ersten Jahrhunderten bey der Beschreibung von Kirchen oder Basiliken Erwähnung von Bildern thue. So schildert Eusebius [q] die vom Constantin zu Tyrus und Jerusalem erbauten Kirchen aufs genaueste nach allen ihren Theilen, ohne das geringste von darin enthaltnen Gemählden zu melden. So auch der heil. Hieronymus in seiner äusserst ausführlichen Beschreibung der Nepotianischen Basilika [r]. Wie viele Kirchenlehrer gab es nicht überdieß, die sich geradezu gegen die Mahlerey erklärten, und sie nicht nur als eine unnütze sondern als eine unerlaubte Kunst betrachteten! Der heftige Tertullian [s] sagt, der Teufel habe die Künste der Bildnerey, der Mahlerey, und alle die darauf abzwecken, Abbildungen von Geschöpfen zu machen, in die Welt gebracht. Er tadelt einen seiner Zeitgenossen, Hermogenes, er habe bey seinen übrigen Lastern auch noch das Laster des Mahlens an sich [t]. Clemens von Alexandrien [u] setzt die Mahler und Bildhauer in eine Reihe mit den Räubern: man bestrebe sich nähmlich in der Mahlerey und Skulptur nach Gottes Beyspiel Geschöpfe hervorzubringen, da doch ihm das Erschaffen allein gebühre. Andre sagen, die Mahlerey sey eine Sprache, welche man bloß dazu erfunden, um von den Unwissenden verstanden zu werden. Der h. Epiphanius, der im Jahre 374 an der Metropolitankirche zu Salamis in Cypern stand, erklärte

q. Histor. Eccles. Lib. X, c. 4. und De vita Constant. L. III.

r. Epist. 60 in der Ed. Veron. in andern Ausgaben Epist. 3. "Erat ergo sollicitus etc.

s. De Idolis c. 3.

t. *Tertull.* contra Hermog. c. 1.

u. *Stromat.* Lib. VI, p. 687. Ed. Paris.

erklärte sich bey mehreren Gelegenheiten für einen Feind der Bilder [x], und zerstörte eines, das er auf Leinwand am Eingange einer Kirche gemahlt fand, und das den Erlöser oder irgend einen Heiligen vorstellte.

Doch wie in allen andern Stücken, so waren auch hierüber die Meynungen getheilt, und während man in einer Gegend die Bilder verbot, wurden sie in einer andern immer mehr eingeführt, erlangten Ansehen und endlich religiöse Verehrung. Manche duldsamer gesinnte Lehrer des Christenthums trugen kein Bedenken, den Heiden durch dieses Mittel die Bekehrung zu ihrem Glauben zu erleichtern, indem diese in der den Bildern erzeigten Verehrung eine gewisse Aehnlichkeit mit ihrem alten Götterdienste fanden. Andre finstre Zeloten hingen sich an eine Stelle der Mosaischen Gesetze, und verwarfen und zerstörten alles, was nur einigen Bezug auf Bilder hatte. Aus den Verboten gegen sie lassen sich Schlüsse auf die Zeit machen, in welcher ihr Gebrauch in gewissen Gegenden sich schon eingeschlichen hatte. So findet man einen Artikel gegen die Gemählde in den Kirchen unter den Verhandlungen des zu Illiberis, nahe bey Cordova, im Jahre 305 gehaltnen Conciliums [y].

Doch ungeachtet aller obigen Einwendungen der historischen Kritik sieht man noch jetzt, und vorzüglich in Italien, eine Menge Bildnisse der Madonna mit dem Kinde, die alle für Werke des Evangelisten Lucas gelten, und von Griechenland und Constantinopel dahin gekommen seyn sollen, ob man gleich zuverläßig weiß,

x. Epist. ad Iohan. Ieros. c. 4. und Haeres. 26, §. 6.

y. Im 36sten Kanon. Placuit picturas in ecclesiis esse non debere, ne, quod colitur aut adoratur, in parietibus depingatur.

weiß, daß man erst zur Zeit der Nestorianer, d. h. im fünften Jahrhundert, angefangen hat, die Jungfrau Maria mit ihrem Sohne in den Armen darzustellen[z]. Die hauptsächlichen Bilder der Madonna, die man in Rom sieht, sind die der S. Maria Maggiore[a], der S. Maria del Popolo[b], der S. Maria in Araceli[c], (diese ist auf Cypressenholz gemahlt, und ohne den Knaben) dann eine zu Grotta Ferrata, zwölf Italiänische Meilen von Rom entfernt. Alle diese vier werden dem Pinsel des Evangelisten zugeschrieben[d].

Der berühmte Manni glaubt[e], alle diese Gemählde der Madonna seyn Werke eines Mahlers aus dem eilften

z. Man sehe hierüber *Assemanni* Biblioth. Orient. T. III. P. 2. p. 349 sqq. De sacris imaginibus. De Syris Nestorianis u. s. w. La Croze behauptet, der Bilderdienst sey in Indien vom Cyrillus von Alexandrien eingeführt. Aber Assemann sucht aus den alten Urkunden der Nestorianischen Geschichte zu beweisen, die Bilder haben sich zugleich mit dem Christenthum daselbst verbreitet, und seyn in den Kirchen zur Verehrung der Gläubigen aufgestellt worden.

a. S. *Pauli* de Angelis descriptio Basilicae Sanctae Mariae maioris. Rom. 1621 fol.

b. *Ambr. Landucci* Istoria della Chiesa della Madonna del Popolo.

c. *Casimiro* Memorie Istoriche della Chiesa di S. Maria in Araceli. Rom. 1736. 4.

d. Außer den eben genannten giebt es zu Rom noch folgende Madonnenbilder vom zweyten Range: 1) In der Marienkirche in Cosmedia; 2) in S. Maria in Via lata; 3) in S. Maria di Campo Marzo; 4) in der Kirche des h. Augustin; 5) in der Kirche Madonna della Grazia; 6) in der Kirche der Heil. Dominicus und Sixtus; 7) in der neuen Kirche und 8) in S. Maria in Trastevere. Die letztgenannte war die erste Kirche, die zu Rom der Jungfrau Maria geweihet ward.

e. Er hat diesem Gegenstande zwey Schriften gewidmet: Del vero pittore Luca Santo. Fior. 1764. 4. und Dell' errore che presiede, di attribuire le pitture al Santo Evangelista. Fior. 1764. 4.

ten Jahrhundert, Luca Santo genannt. Dieß habe Gelegenheit zu dem Misverständnisse einiger kirchlichen Geschichtschreiber gegeben, und unter andern den Nicephorus Kallistus irre geleitet, welcher sagt, er habe eine Abbildung der Mutter Christi gesehen, die der Apostel Lucas noch bey ihren Lebzeiten gemahlt habe [f].

Auch Lami hat aus einer Handschrift der Riccharдischen Bibliothek gezeigt, daß das Gemählde *del Impruneta* (in Florenz) von einem sehr gottesfürchtigen Florentiner verfertigt worden sey, der Lucas hieß und gemeiniglich der Heilige (Santo) genannt wurde. Masini, da er in seinem Werke über Bologna [g] von einem daselbst befindlichen Madonnenbilde spricht, (nach meinem Bedünken ist es das älteste unter allen, die ich in Italien gesehen habe) sagt, man lese darauf die Inschrift opus Lucae Cancellarii. So viele Wahrscheinlichkeit auch die Bemerkungen des Manni und des Abate Frova [h] für sich haben, so haben sie doch einen Gegner an dem gelehrten Tiraboschi gefunden [i]. Er läßt sich zwar nicht auf die Untersuchung ein, ob der Evangelist Lucas Mahler gewesen, und ob noch Bildnisse der heil. Jungfrau von ihm aufbewahrt werden, sondern giebt nur zu bedenken, daß die Meynung, welche dieß für wahr annimmt, viel älter als das eilfte Jahrhundert ist. Michael ein Griechischer Mönch, thue

f. Niceph. Cal. Hist. Eccles. L. XV, c. 14. Christi matris imaginem divus Apostolus Lucas suis ipse manibus depinxit, illa adhuc vivente et tabulam ipsam vidente.

g. Bologna perlustrata.

h. Dissert. de sacris imaginibus, unter dem erdichteten Nahmen, Philadelphus Lybicus, in der Raccolta d'Opusc. scientif. filol. T. 42-43.

i. Storia della letterat. Ital. T. III, p. 354.

thue in seiner Lebensbeschreibung des h. Theodorus Studita [k], dessen Schüler er war, ausdrückliche Erwähnung der vom Evangelisten Lucas gemahlten Bildnisse. Bey Gelegenheit der Ketzerey der Bilderstürmer sey auch mehrmahls die Rede davon. Er wolle nicht entscheiden, ob dieß hinreichend sey, die Wahrheit jener Meynung zu beweisen; das erhelle zuverläßig daraus, daß sie nicht aus dem Misverständnisse mit dem Florentinischen Mahler Lucas herrühren könne, da Schriftsteller des siebenten und achten Jahrhunderts sie schon gehabt. Man könnte, um die Behauptung Tiraboschi's zu unterstützen, noch den Johannes Damascenus anführen, der ebenfalls im achten Jahrhundert lebte, und an mehreren Stellen seiner Schriften den Evangelisten Lucas als Mahler erwähnt [l]. Eine Stelle von ähnlichem Inhalt beym Theodorus Anagnostes [m], ein Schriftsteller aus dem sechsten Jahrhundert, möchte hieben von geringerem Gewichte seyn. Einige Gelehrte halten den Text für verdorben; andre glauben, er sey erst im J. 1320 eingeschoben, um welche

k. *Sirmond.* Opera Vol. 5. p. 44. "Lucas vero, qui sacrum composuit evangelium, quum Domini pinxisset imaginem pulcherrimam et pluris faciendam posteris reliquit".

l. *Ioh. Damasceni* Opera omnia. Paris. 1712. fol. p. 618. "Vidisti et sanctum Evangel. ac Apost. Lucam; nonne is pretiosam intemeratissimae semperque virginis Mariae imaginem pinxit et ad Theophilum misit?" p. 631. Enimvero divinus Lucas Apost. et Evangel. divinam ac venerabilem castissimae dei matris Mariae Hierosolymis adhuc in carne viventis, et in sancta Sion morantis imaginem temperatis coloribus in tabella expressit".

m. Collectan. Lib. I. (S. Bibl. PP. T. XXVI, p. 83. Ed. Lugdun.) Pulcheriae Eudocia imaginem matris Christi, quam Lucas Apostolus pinxerat Hierosolymis, misit".

welche Zeit ein Abschreiber die Werke dieses Mannes sammelte.

Eine andre Vermuthung über die angeblichen Gemählde des Lucas ist es, daß Simon Metaphrastes der Erfinder der ganzen Fabel sey, und Nicephorus Kallistus sie nachher ausgebreitet habe. Es fehlt indessen viel, daß sie sich zur Gewißheit erhöbe, da es noch gar nicht einmahl ausgemacht ist, in welchem Jahrhundert dieser Simon gelebt hat.

Wie es sich indessen mit der Wahrheit oder Falschheit dieser Sagen und Nachrichten auch verhalten mag, so sind sie doch ohne Zweifel der Grund gewesen, daß alle Mahlerzünfte den Evangelisten Lucas zu ihrem Beschützer gewählt haben, wie wir in der Folge sehen werden.

Wir dürfen unterdessen die Verheerungen nicht ganz aus den Augen lassen, welche die Verbreitung der Mahometanischen Religion und die damit verknüpften Eroberungen sowohl unter den Denkmählern alter Kunst als unter den christlichen Kunstwerken anrichteten. Außer vielen eroberten Ländern und Städten in Asien, worunter besonders die Einnahme von Damascus für sie wichtig war, hatten sie sich der Insel Rhodus im J. 660 bemächtigt. Hier war der berühmte Koloß von Bronze, ein Werk des Chares, eines Schülers des Lysippus, durch ein Erdbeben schon 220 Jahre vor unsrer Zeitrechnung umgestürzt worden. Jetzt ließ der Sultan von Egypten und Persien, Möavia, ihn in Stücke schlagen, neun hundert Kamele mit der Bronze beladen, und alles unter der Aufsicht eines Jüdischen Kaufmanns fortbringen n. Zu Anfange des achten Jahrhunderts (im J. 711) bemächtigten sich die Sa-

n. S. Fea zum Winkelmann T. II, p. 274. n. (A.)

Saracenen beynahe des ganzen Spaniens, und ließen, um sich die Eroberung davon zu sichern, an die 50000 Familien aus Africa herüberkommen. Dabey zerstörten sie alle christlichen Kunstwerke, die Gegenstände religiöser Verehrung waren, rissen ihre Kirchen nieder u. s. w. Unter der Regierung Pabst Leo des vierten kamen sie bis vor Rom. Gegen das Jahr 721 ließen sie im Narbonensischen Gallien ihre Wuth gegen die heiligen Bilder aus, zufolge einem Befehle des Kalifen Jezid Ben Abdalmaiek, der, wie einige Geschichtschreiber melden, von einem Juden Sarentapasci dazu angestiftet worden war [o].

Im christlichen Orient fing um diese Zeit die Religion an, die Ruhe, welche die Künste bisher daselbst genossen, zu stören, vorzüglich zu Constantinopel, das als Residenz der Mittelpunkt religiöser Partheyen und Streitigkeiten war. Schon unter Theodosius dem zweyten und Valentinian dem dritten war im J. 427 ein Verbot ergangen, den Heiland, es sey nun in Marmor oder in Gemählden abzubilden [p]. Im Jahre 660 (andre geben 692 an) wurde das Concilium Quinisextum in Trullo gehalten [q], wobey im 82 Kanon entschieden ward, man sollte ins künftige am Kreuze nicht mehr ein Lamm abbilden [r], sondern Christus in mensch-

o. S. Concil. Nicaen. II, Act. 5. *Assemann.* Biblioth. Orient. T. II, p. 105. Dieser emendirt eine verfälschte Stelle in den Akten des Concils, und berichtigt die darauf sich gründende Angabe des Baronius, der diese Begebenheit in das J. 724 setzt.

p. Ex cod. Iustin. Imp. Lib. I. tit. 8.

q. *Mansi* Collect. Concil. T. XI. p. 922 sq.

r. Ueber die Vorstellung des Lammes siehe die Abhandlung des P. Bernardin Vestrino. Sagg. di Dissert. dell'Acad. Etrusca di Cortona. T. VI. Diss. 7. p. 135.

menschlicher Gestalt. Von dieser Zeit fängt also der Gebrauch der Kruzifixe an; sie waren damahls beständig bekleidet, und hatten eine königliche Krone auf: denn die ältern Christen mahlten den Heiland niemahls mit der Dornenkrone. Auch war an allen der Körper mit vier Nägeln am Kreuze befestigt. Buonarotti behauptet [s], der Gebrauch, Kruzifixe mit drey Nägeln abzubilden, schreibe sich aus den Zeiten des Cimabue her. Ich halte ihn indessen für älter, da ich dergleichen Dyphtika gesehen, die zuverläßig früher als im Zeitalter dieses Mahlers verfertigt waren [t].

Im Jahre 713 gab der Kaiser Philippus Bardanes ein Gesetz gegen die heiligen Bilder, und in eben dem Jahre hielt der Pabst Constantin zu Rom ein Concilium zu Gunsten derselben. Hierauf erfolgte im Orient im Jahre 723 eine Synode, die von dem Orte in Phrygien, wo sie gehalten wurde, Synodus Nicoliana provincialis heißt.

In diesen Zeitpunkt fällt eigentlich der Ausbruch der Ikonoklastischen Unruhen, welche die Morgenländische und Abendländische Kirche veruneinigten, und in einem großen Theile des Orients eine gänzliche Verwüstung der heiligen Denkmähler sowohl der Mahlerey als der Bildhauerkunst nach sich zogen. Leo der Isaurier ließ im Jahre 726 ein Edict gegen die Bilder bekannt machen [u], wozu er durch den Bischof von Nacolia,

s. Philipp. Buonarotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure. Firenze 1716. in fol. Siehe auch *Gori* Sacr. Dypt. T. III, p. 167.

t. Ueber die alten Kreuze haben Folgende geschrieben: *Gori* Thesaur. Veter. Dypt. Vol. III. *Bugati* Memorie intorno Sto. Celso. c. 25. *Stephano Borgia* De Cruce Velitrensi. *Giulini* Memorie di Milano T. I, p. 136 und andre.

u. Leonis III Isaurici Imp. Edictum de imaginibus tollendis publicatum Constantinop. an. dom. 726.

colia, Constantin, zum Theil auch durch die Juden, oder durch seinen Umgang mit den Mahometanern, die den Christen immer ihre Abgötterey vorwarfen, bewogen worden war. Germanus, der Bischof von Constantinopel widersetzte sich, aber vergebens; der Pabst Gregor der zweyte schrieb [x] sowohl an den Kaiser als an Germanus: allein auch dieß blieb ohne Frucht. Der einmahl erwachte Geist der Zwietracht konnte nicht mehr besänftigt werden, und es erfolgten sowohl im Orient als in Italien viele gewaltthätige Auftritte. Leo hielt im J. 730 ein Concilium zu Constantinopel, vermöge dessen er den Germanus seines Bisthums entsetzte, und den Anastasius Ikonomachus zu dieser Stelle erhob. Sein Sohn und Nachfolger Constantin der sechste, mit dem Beynahmen Caballinus Kopronymus, gab im J 741 ein Edict zur Verfolgung der Bilder heraus [y]; sogar die Mosaiken wurden zu Grunde gerichtet und überweißt. Im J. 754 erschien ein anders Edict von ihm, worin er eine Synode, die, wie viele behaupten, fälschlich die siebente Oekumenische Kirchenversammlung genannt worden ist, gegen die Bilder nach Constantinopel zusammenberief [z]. In Jerusalem

x. *Gregorii* Dialogi II Papae Romani de sacris imaginibus ad Leonem Isaurum Imp. beym Baronius in seinen Annal. Eccles. T. IX, p. 78. Siehe auch *Leverini Binii* concilia generalia T. III, p. 175 u. f., wo man die an Germanus geschriebnen Briefe findet. Baronius setzt diese Briefe in das J. 726, Muratori in seinen Annal. d'Ital. T. VI, p. 120 in das J. 729 und Pagi in das J. 730.

y. Constant. VI Caballini Imp. Aug. Edictum de tollendis imaginibus. A. 741.

z. M. Haiminsteld. Imp. decreta etc. p. 23. Iohan. Damasc. Opp. T. I, p. 306. Spanheim hat eine Vertheidigung dieser Synode geschrieben. Spanhem. Histor. Imag. p. 171.

rusalem wurde dagegen im J. 764 ein Concilium wider die Bilderstürmer gehalten. In demselben Jahre, auf Veranlassung der vorgeschlagnen Vermählung zwischen Leo dem Sohne des Kaisers, und Godegasila der Tochter des Königs von Frankreich Pipin, that der Kaiser den Antrag, die Zwistigkeiten wegen der Bilder der Entscheidung der Gallicanischen Bischöfe zu überlassen. Dem zu Folge ward im Jahre 766 das Concilium zu Gentilia gehalten [a]. Die dadurch ausgemittelte Ruhe dauerte nicht lange: gegen das Ende seiner Regierung verfolgte Leo der vierte die Bilder von neuem; im Jahre 775 erschien ein Edict seiner Brüder, die beyde die Würde von Cäsarn bekleideten, gegen die heiligen Bilder, worauf im Jahre 780 [b] ein Gesetz des Kaisers von ähnlichem Inhalte erging. Ihm folgte in der Regierung Constantin Prophyrogenitus unter der Vormundschaft seiner Mutter Irene; man duldete den Bilderdienst; es wurde sogar auf Irenens Befehl das siebente Oekumenische Concilium im J. 787 gegen die Bilderstürmer gehalten [c].

Unter=

a. *Haiminsfeld.* p. 53.
b. Ibid. p. 57 — 59.
c. S. Binii Concil. gener. T. III, p. 295. Die Nachrichten, welche die Geschichte der Bilder von der Zeit Irenens bis auf Theodora enthalten, findet man gesammelt von Katholischer Seite beym Baronius und Pagi unter den Jahren 780 — 840; beym Panoplia Aduersus haereticos p. 118 — 178; beym Natalis Alexander Hist. N. T. Saec. VIII, endlich beym Dupin Biblioth. eccles. T. VI, p. 136; von protestantischer Seite beym Basnage, T. I, p. 556 — 572; und beym Mosheim Instit. Hist. Eccles. Saec. VIII et IX. Unter den Katholischen Schriftstellern ist Dupin, unter den protestantischen Mosheim vorzuziehen: jener ist frey von abergläubischen Vorurtheilen, dieser von der bittern Heftigkeit, die so manche Geschichtschreiber seiner Parthey nicht haben zurückhalten können.

Unterdessen waren die Waffen Karls des Großen in Italien siegreich: er nahm Pavia ein und machte mit Einem Mahle dem longobardischen Königreiche ein Ende, das über 206 Jahre gedauert hatte. Der Aufruhr der Sachsen, die zum Christenthum bekehrt waren, aber bald wieder zu ihrer Volksreligion zurückkehrten und Kirchen und Klöster in Brand steckten, verhinderte nicht die Haltung einer Synode zu Frankfurt im J. 794, unter dem Vorsitze Karls des großen [d]. Sie fiel ganz zum Nachtheile der heiligen Bilder aus, indem sich Karl entschieden gegen ihre Anbetung erklärte [e].

Im Orient wurde Irene abgesetzt und im J. 801 Nicephorus der erste erwählt, der von neuem die Bilder verfolgte [f]. Im J. 811 bestieg Michael Europalates den thron: dieser lebte in Frieden mit Karl dem Großen, führte jedoch den Bilderdienst wieder ein [g]. Aber im Jahr 813 erregten die Bilderstürmer einen Tumult in Constantinopel, so daß sich Leo der fünfte, der Armenier, der zur Kaiserwürde erhoben war, genöthigt sah, ein Edict gegen die Bilder zu geben, und alles zerstören zu lassen, was bis dahin wieder gemacht worden war [h]. Sein Nachfolger, Michael der zweyte, erlaubte die Bilder außerhalb Constantinopel anbeten zu dürfen, und brachte überhaupt den sie betreffenden Zwist zum Stillschweigen, indem er im J. 821 verbot, die Anhänger des Bilderdienstes zu beunruhigen [i]. Allein er blieb nicht bey diesen Maaßregeln: im J. 824 schrieb er an den König Ludwig von Frankreich darüber,

daß

d. Imp. decr. p. 67.

e. Ebendaselbst. Carol. Magni Capitulare de non adorandis imaginibus.

f. Ibid. p. 599. g. Ibid. p 601.

h. Ibid. p. 603. i. Ibid. p. 607.

daß man die Bilder nicht anbeten müsse, und einige Jahre nachher gab er selbst ein Gesetz gegen sie [k]. Ihm folgte Theophilus in der Regierung, der nicht nur in den Kirchen alle die Bilder, welche man aus Unachtsamkeit oder aus irgend einer andern Ursache bey den vorigen Verfolgungen hatte durchschlüpfen lassen, auslöschen und an ihre Stelle Vögel, Blumen und andre Zierrathen im Arabischen Geschmack mahlen ließ, sondern auch ein Gesetz gegen die Verehrer der Bilder gab [l], und die Künstler verfolgte, unter denen er, wie man behauptet, einen ausgezeichneten Haß gegen den Mönch Lazarus, einen Mahler, bewies.

Theophilus war der letzte Ikonoklastisch gesinnte Kaiser. Unter der Regierung des Bardas fing zwar eine misvergnügte Parten wiederum an über die Bilder zu murren: aber eine zu Constantinopel im J. 861 gehaltne Synode erklärte, man dürfe sie wohl aufstellen, aber nicht anbeten [m]. Unter Michael dem dritten wurde im J. 866 das Verbot ihrer Anbetung durch ein Gesetz erneuert. In der Folge verbreitete sich die Bilderverehrung von neuem, und kam aus Griechenland nach Rußland und in andre Länder, wie wir zu seiner Zeit sehen werden. Die Bildnisse der Heiligen vermehrten sich in solcher Anzahl als ehedem im Heidenthum die der falschen Götter. Jeder militärische Befehlshaber, jede Legion, jede Kohorte führte das Bild ihres Heiligen in einer kleinen, auf zwey Rädern gezognen Kapelle mit sich [n].

Aus der ganzen bisherigen Geschichte der Bilderstürmereyen wird man leicht einen Schluß ziehen können, in welchem elenden Zustande sowohl die Mahlerey als die Bildhauerkunst sich im Orient befunden haben

k. Ibid. p. 610. 755. l. Ibid. p. 757. 759.
m. Ibid. p. 772.
n. Mailly Esprit des Croisades T, I. p. 38.

ben mögen, bis die Kaiser in der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts auf den Besitz der Hauptstadt eingeschränkt waren, der ihnen zwey Jahrhunderte darauf auch noch von den Türken entrissen ward.

Wie wir oben gesehen, schrieb Kaiser Michael Balbus an den König Ludwig, und schickte Gesandten zu ihm nach Frankreich, (im J. 824) um ihn wegen des über die Bilderverehrung entstandenen Zwistes um Rath zu fragen. Man findet daher auch in den Verhandlungen des Conciliums, das in demselben Jahre zu Paris gehalten ward, weitläuftige Erwähnung der Mahlerey und Mosaik. Es würde mich zu weit führen, wenn ich die unzählige Menge Stellen über die Kunstwerke aus diesem Zeitraume, die man bey den Schriftstellern zerstreut findet, hier alle anführen wollte. Wer daher umständlicher davon unterrichtet zu seyn wünscht, den verweise ich auf den Aringhio [o], den Boldetti [p], den Maffei [q], den Fortunato Liceto [r], den Bartoli [s], und den Gori [t].

Unter den Päbsten, die in diesem Zeitraume den Künstlern zu thun gaben, zeichneten sich mehrere aus. Leo der dritte, der im J. 795 [u] den päbstlichen Stuhl bestieg, ließ eine erstaunlich große Anzahl gemahlter Fenster verfertigen; Stephan der fünfte, auch der vierte genannt, schmückte verschiedne Kirchen; Paschalis der erste ließ Mosaiken in der Basilika des heil. Petrus, und in verschiednen andern Kirchen machen; Eugenius der

o. Roma sotterranea T. I, p. 397. 511. 513. 515. 517. 519. T. II, p. 407. 603. 608. 616. 620. 638. 648.
p. Osservaz. sopra i cimiteri de martiri, p. 65. 64. u. f.
q. Museo Veronese.
r. De lucernis antiquis, p. 782. 851. 871. 926. 927.
s. Sepolcri Antic.
t. De dypt. T. III, und im Anhange.
u. Murat. Script. rerum Ital. Vol. II, P. I. p. 196. sqq.

der zweyte bereicherte die Kirche der heil. Sabina mit Gemählden und Mosaiken [x]. Unter Gregor dem vierten wurden in der Peterskirche Mosaiken mit einem vergoldeten Grunde gemacht; dasselbe geschah auch in andern Kirchen; Sergius der zweyte schenkte in die Kirche S. Maria Maggiore vergoldete Tische von Silber, worauf die Geschichte der heiligen Jungfrau in Email gemahlt war; die Päbste Leo IV, Benedict III, Nicolaus I, Adrian II, und Formosus, thaten alle etwas für die Mahlerey, indem sie die Gemählde in der Peterskirche erneuern ließen, wie man ausführlicher bey dem schon oft angeführten Anastasius sehen kann.

Unter die seltnen Schriften dieses Zeitalters, welche die religiösen Bilder betreffen, gehört die Abhandlung des Bischofs Jonas von Orleans, worin er den Bischof von Turin, Claudius, einen großen Gegner derselben, widerlegt [y]. Mehrere Bischöfe waren auf eben die Art für die Künste thätig, wie die oben genannten Päbste. Paulus, Bischof von Neapel gegen das Ende des achten Jahrhunderts, schmückte mit Gemählden einen Thurm, der vor der dortigen Peterskirche stand [z]; und Athanasius, einer seiner Nachfolger im neunten Jahrhundert, verschönerte verschiedne Kirchen auf dieselbe Weise [a]. In der Chronik des Klosters zu Farsa geschieht dreyer Mönche Erwähnung, die zugleich mit ihrem Abt Johann gegen das Ende des zehnten Jahrhunderts die Wiederaufbauung einer Kirche besorgten, und sie dann von innen und außen mit Gemählden

x. *Ciambini* T. I, p. 188.

y. Ionae Aurelianensis eccles. Episcopi L. III, de cultu imaginum. Antwerpiae 1565. 12.

z. S. Episc. Neapol. in den Script. rerum Italic. Vol. I, P. 2. p. 312.

a. Ibid. p. 316.

mählden schmückten[b]; dasselbe thaten im neunten Jahrhundert die Mönche von Monte Casino in Ansehung ihrer Kirche. Auch die Gilden oder Innungen gaben den Künstlern zuweilen Beschäftigung. Als Karl der Große bey seiner Rückkehr von der Krönung im J. 808 den Schustern zu Ferrara verschiedne Privilegien zugestanden hatte, ließen sie aus Dankbarkeit um ihre Kapelle des heiligen Krispin her den berühmten Reiterzug (Cavalcata) dieses Kaisers mahlen[c].

Wir dürfen das Schicksal der Künste in den Morgenländern nicht ganz aus den Augen verlieren, weil das Beyspiel derselben auf Constantinopel und dadurch auf das übrige Europa Einfluß hatte. Ein reiner und edler Geschmack war nie das Erbtheil der Asiatischen Völker: aber die ungeheuren Reichthümer, welche die Muselmänner durch ihre Eroberungen, besonders unter den Abbassiden, erworben hatten, brachten den Luxus in ihrer Residenz Bagdad auf die ausschweifendste Höhe. Man bekümmerte sich bey Kunstwerken gar nicht mehr um die Schönheit und Vollkommenheit der Arbeit, sondern allein um die Kostbarkeit des bearbeiteten Stoffes. Gold, Silber, Perlen und Edelsteine waren die einzigen Materien, die der Künstler gebrauchen durfte. Dieser üppige Asiatische Geschmack hatte sich auch am Hofe zu Constantinopel verbreitet, und war ganz dem Geschmack des alten Roms entgegen gesetzt, wo mitten unter den Ausschweifungen eines in der That Gigantischen Luxus immer noch ein Gefühl ächter einfacher Größe hervorleuchtete, das Werke erschuf, die noch jetzt den Verwüstungen der Zeit Trotz bieten. Es würde leicht seyn an mehreren Beyspielen zu

b. Script. Rerum Italic. Vol. II, P. 2. p. 482.

c. Baruffaldi Istor. di Ferrara etc. p. 225.

zu zeigen, welche kindische Wendung die Erfindsamkeit der Orientalischen Künstler nahm, und wie genau man im Griechischen Kaiserthum diesen geschmacklosen Prunk nachahmte, wenn ich nicht fürchtete, mich dadurch von meinem Hauptzwecke zu entfernen: es mag daher an einem einzigen vorzüglich merkwürdigen genug seyn. Ebn Schonah, ein Arabischer Geschichtschreiber [d], meldet, daß im J. 304 der Hegira (nach Chr. Geb. im J. 916) Gesandten vom Kaiser zu Constantinopel am Hofe Moctaders zu Bagdad ankamen. Sie wurden mit großem Gepränge empfangen. Unter andern ließ man mitten im großen Saale einen aus massivem Golde verfertigten Baum erscheinen, der achtzehn Hauptäste hatte. Auf diesen flatterten verschiedne Arten von Vögeln von Gold und Silber in großer Anzahl herum, und ließen ihren Gesang harmonisch ertönen: eine Erscheinung, welche die Gesandten mit der größten Bewunderung erfüllte. Beym Soiouthi findet man dieselbe Geschichte mit einigen unbedeutenden Abweichungen wieder [e]. Dreyßig Jahre darauf suchte man zu Constantinopel ganz auf dieselbe Art einem Gesandten aus dem Occident ein huldigendes Erstaunen abzunöthigen. Es war Luitprand, Bischof zu Cremona, der im J. 946 vom Kaiser Berengar mit einem Auftrage an den Constantin Porphyrogenitus geschickt ward, und mit naiver Einfalt beschrieben hat, was ihm dabey begegnet war [f]. "Ein Baum von Erz, „aber vergoldet, sagt er, stand vor den Augen des Kai„sers;

d. S. Herbelot Biblioth. Orient. Art. *Moctader Billard*.

e. Cardonne Melanges de litterature Orientale T. I, p. 238 u. f.

f. Murat. Script rerum Italic. T. II. P. I. p. 469. Im J. 968 schickte Otto der Große den Luitprand aufs neue als Gesandten an Nicephorus Phocas. Siehe Ibid. p. 479.

„sers; seine Zweige waren mit allerley ebenfalls aus „Erz verfertigten und vergoldeten Vögeln angefüllt, die „nach ihren Gattungen verschiedne Vögelstimmen hören „ließen. Vorzüglich aber war der Thron mit einer solchen „Kunst eingerichtet, daß er in einem Augenblicke nie„drig, bald erhabener, und im kurzem in seiner gan„zen Höhe erschien. Den Sitz daran, von einer er„staunlichen Größe, bewachten gleichsam Löwen, von „denen ich nicht weiß, ob sie aus Erz oder Holz be„standen, die aber ebenfalls mit Golde überzogen wa„ren. Auf diesem Sitze lehnte sich also der Kaiser auf „die Schultern zweyer Verschnittenen, als ich vor ihn „geführt ward. Die Löwen brüllten bey meiner An„kunft, die Vögel sangen nach ihrer Weise: dennoch „erstaunte oder erschrack ich nicht, weil ich mich vor„her von allem hatte unterrichten lassen".

Viele Schriftsteller sind der Meynung, die Kreuzzüge haben den Künsten im Occident nicht geringen Vortheil gebracht. Dieß gründet sich hauptsächlich auf das Vorurtheil, als ob alle Kunst in Italien gänzlich verlohren gewesen wäre, so daß ihre ersten Anfangsgründe nur vom Orient aus, wo der Glanz des kaiserlichen Hofes sie immer noch vor dem Untergange beschützt habe, hätten wieder erlernt werden können. Allein ich kann dieser Behauptung auf keine Weise beytreten. Alle Länder Europa's, die an den Kreuzzügen theilnahmen, verloren nicht nur einen großen Theil ihrer Bevölkerung, sondern waren auch durch den Verlust ungeheurer Summen an Gelde sehr erschöpft. Die Großen mußten also um zur Ausführung des thörichten Entwurfes, das gelobte Land zu erobern, durch Truppen, welche sie stellten und unterhielten, beyzutragen, ihre Besitzungen, Ländereyen, Schlösser u. s. w. den Bisthümern, Abteyen und Klöstern verpfänden oder ver-

verkaufen. Es konnte nicht fehlen, daß die Künste unter der Verminderung des allgemeinen Wohlstandes, der zu ihrem Flore nothwendig ist, hätten leiden sollen. Wenn auch irgend ein Hause von Kreuzfahrenden unter der Anführung eines oder des andern Helden glücklich genug war, um reiche Beute von den Saracenen zu gewinnen, so hatte dieß doch nicht den geringsten Einfluß auf die Künste. Denn zuvörderst bestanden diese Schätze großentheils in Gold, Silber, Perlen und Edelsteinen, und wurden ohne alle Rücksicht auf die künstliche Form, die ihnen gegeben seyn mochte, unter die Krieger vertheilt, und von diesen wieder unter ihrem Preise verkauft. Zweytens blieben die vorzüglichsten Kunstwerke, als heilige Gefässe, Leuchter u. s. w. im Orient, weil sie meistens bey andren Gelegenheiten von den Saracenen aus christlichen Kirchen geplündert worden waren. Bey der Einnahme von Jerusalem im J. 1099 hatte Tankred das Glück mit seiner Schaar die Moskee des Omar anzugreifen und zu erobern. Sie war mit Kostbarkeiten angefüllt, und unter der zahllosen Menge von goldnen und silbernen Leuchtern, Lampen u. s. w., befand sich auch eine Anzahl Statuen aus denselben Metallen, die ehemahls zum Zierrath christlicher Kirchen gehört hatten. Dieß war die Ursache, warum die geistlichen Kreuzfahrer Anspruch auf diese Schätze machten, und sie als Güter betrachteten, die von Rechtswegen der neuen christlichen Kirche, welche man daselbst errichten würde, zugehörten. Tankred war großmüthig genug, um den größten Theil der Beute dem Befehlshaber Gottfried zu beliebiger Anwendung zu überlassen. Wenn sich also auch unter demjenigen, was nach Europa kam, Kunstwerke befanden, so waren sie doch zuverläßig im Orient und von Christen zum Dienste ihrer Religion verfertigt; schrieben sich

folglich aus Zeiten her, wo der Geschmack schon tief gesunken war. Es entgeht mir hiebey nicht, daß manches Genuesische, Pisanische oder Venezianische Schiff bey seiner Rückkehr aus dem Orient, Stücke die aus Porphyr, Verde Antico, oder Orientalischem Alabaster gearbeitet waren, dann und wann eine Säule, eine Statue, auch wohl ein Heiligenbild oder ein Reliquienkästchen mitbrachten: allein was konnte ein so unbedeutender Zuwachs zur Wiederbelebung der Künste wirken? Die Reichthümer, die mehrere Städte Italiens durch ihre für den Handel günstige Lage erwarben, und die auch bey Gelegenheit der Kreuzzüge noch vermehrt wurden, mögen allerdings bey ihren Bürgern die Lust erweckt haben, große Gebäude und andre öffentliche Denkmähler ihres Wohlstandes zu errichten. Auch die Bischöfe, Aebte und Klöster hatten außer den Gütern, welche sie schon vorher besaßen, Mittel gefunden, sich während der Kreuzzüge, durch verkaufte oder an sie verpfändete Lehen, durch wahre oder auch fälschlich beurkundete Schenkungen von Personen, die ihr Leben im Morgenlande eingebüßt hatten, beträchtlich zu bereichern. Sie ahmten daher die Prachtliebe der handelnden Städte nach, und verschönerten ihre neuen Paläste und Kirchen mit kostbarem Orientalischen Marmor, mit ausgelegten Fußböden, Mosaiken und Gemählden. Der Betriebsamkeit des Handels, und der Schlauheit, womit die Priester und Mönche von den Umständen Vortheil zogen, nicht den Kreuzzügen hat man es also zuzuschreiben, wenn die Künste in diesem Zeitraum einige Fortschritte machten.

Im J. 1082 wurde die Kirche des Klosters von Cava durch den damahligen Abt ausgebessert und mit Gemählden und Mosaiken angenehm verziert [g]. Zu Anfange

g. Pratillo Hist. princ. Longobard. Vol. IV, p. 449.

fange des zwölften Jahrhunderts ließ Grimuald, Abt des Klosters zu Casauria, die Zimmer wo er wohnte mit vielen Gemählden ausschmücken [h]. Johann, Abt von Subiato, ließ um dieselbe Zeit eine Kirche mahlen [i]. Viele ähnliche Nachrichten von Kunstwerken, die auf geistliche Bestellungen verfertigt wurden, findet man in der Chronik von Monte Casino, von Leo aus Ostia geschrieben und von andern fortgesetzt, nähmlich von dem Mönch Liutius [k], und den Aebten Athenolfus [l], Theobald, Desiderius [m] und Oderisius [n].

Dieser Desiderius, der nachher Pabst Victor der dritte ward, ließ auch Künstler von Constantinopel kommen, die erfahren in der *Ars Musiaria et quadrataria* waren, d. h. die in Mosaik zu arbeiten und Fußböden mit Marmor von verschiednen Farben auszulegen verstanden. Von Werken, die auf Befehl der Päbste in den damahligen Zeiten verfertigt worden, sind uns wenig Nachrichten übrig geblieben. Kallistus der zweyte ließ einige Gemählde machen [o], und als er im J. 1121 den Gegenpabst Bordino in die Hände bekommen hatte, verewigte er diese That in einem der Zimmer des Vaticans durch ein Gemählde, welches sie vorstellt. Zur Zeit des Kaisers Friedrich Rothbart und des Pabstes Adrian des vierten sah man im Lateran ein Bildniß des Kaisers Lotharius, mit einigen Versen zur Unterschrift, welche anzeigten, er habe sich dem Pabste unterworfen, worüber Friedrich sich beym Adrian

h. Murat. Script. rerum Italic. Vol. II. P. 2. p. 887.
i. Ibid. Vol. XXIV, p. 937.
k. Lib. II. c. 30.
l. Ibid. c. 32.
m. Ibid. c. 51, 52.
n. Ibid. Lib. III, c. 11, 20.
o. S. Pandolfo Pisano in dem Script. rer. Italic. Vol. III. P. I, p. 419.

Adrian beschwerte [p]. Clemens der dritte ließ den Lateranischen Palast ausbessern, und zugleich mit Bildern schmücken [q].

Im J. 1070 ließ Pantaleone Castelli, Römischer Consul in Constantinopel für die Paulskirche in Rom Thüren von Bronze mit Basreliefs machen. Gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts schmückte der König von Sicilien, Wilhelm, die Kapelle des heil. Petrus in seinem Palaste mit erstaunenswürdigen Mosaiken [r]. Um das J. 1200 geschieht Meldung von einem Griechischen Mahler, Nahmens Theophanes, der sich in Venedig niederließ, und daselbst eine Schule öffnete. Man nennt als seinen Schüler unter andern einen gewissen Galasio aus Ferrara. Auch findet man Nachrichten von einem Mahler Tullius aus Perugia, der im J. 1219 das Bild des heil. Franziscus von Assisi mahlte. Ein anders Bildniß desselben Heiligen sieht man auf einem Schlosse der Marchesen von Montecucoli: es schreibt sich aus dem Jahre 1235, und von der Hand eines Künstlers, Nahmens Bonaventura Berlingieri, her.

Doch schon nähern wir uns der Zeit, wo die Geschichte der Künste uns lebende und redende Denkmähler darstellt. Von dieser Art sind die Werke des Guido von Siena, des Andrea Tasi, des Buffalmacco di Giunta aus Pisa, des Margheritone aus Arezzo gebürtig; endlich des Cimabue, der sich den Nahmen eines Vaters der neuern Mahlerey erwarb. In der That entfernte er sich zuerst von jenen Härten, denen man fälschlich den Nahmen der Griechischen Manier giebt, und fing an Studium in seinen Gemählden zu verrathen,

p. Radevic. Frising. Lib. I, c. 10.
q. Ricobald. Ferrarienf. Histor. Pontif. Roman.
r. Script. rerum Italic. Vol. VI, p. 207.

then, und ein klein wenig Helldunkel hineinzubringen. Man kann daher sagen, daß der Styl der Italiänischen Mahler aus dem dreyzehnten Jahrhundert vorzüglich in Florenz blühte; aber der Charakter der damahligen Kunst war derselbe in Bologna, in Venedig, in Rom, und in ganz Italien.

Vom Zeitalter des Cimabue werden wir die eigentliche Geschichte der neuern Geschichte anfangen, und sie in drey Hauptperioden theilen; nähmlich:

1) Vom Cimabue bis auf Raphael.
2) Von Raphael bis auf die Carracci.
3) Von den Carracci bis auf Mengs.

Cimabue kann allerdings als der Vorläufer der ganzen neuern Mahlerey betrachtet werden. Doch, wie aus allem obigen erhellet, ist dieß nicht so zu verstehn, als ob es vor ihm gar keine Italiänische Mahler gegeben hätte, ob es gleich viele Schriftsteller so genommen, und den Vasari selbst falsch verstanden haben. Man hatte damahls noch keine alten Gemählde und Statuen wieder entdeckt: sie lagen vernachläßigt unter der Erde. Niemand konnte daher daran denken, sich nach den Mustern, die uns die Alten hinterlassen, zu bilden, und der einzige Gegenstand des Studiums für den Mahler war die Natur. An den Werken des Giotto, eines Schülers vom Cimabue bemerkt man, daß er sie schon fleißig zu Rathe gezogen. Auf diesem Pfade, der auf die Antike vorbereiten und näher dazu hinleiten konnte, ging man nach seinem Beyspiele fort; so daß Giotto eigentlich mit noch mehr Grund Vater der Italiänischen Mahlerey genannt werden könnte. Mit seinen Vorgängern, Cimabue Andrea Tafi, Gaddo Gaddi und ihren Zeitgenossen endigte der harte und schneidende Geschmack, von dem man bis jetzt immer noch

noch geglaubt hat, er sey Griechischen Ursprungs; mit Giotto fing der Italiänische Geschmack an.

Gegen das Ende des dreyzehnten Jahrhunderts gab es schon in mehreren Gegenden Italiens Gesellschaften oder Zünfte von Mahlern, meistens unter dem Schutze des Apostels Lucas. Einige derselben verwandelten sich nachher in Schulen und Academien.

Der berühmteste Mahler, welcher nach dem Giotto erschien, war Masaccio, von S. Giovanni im Valdarno gebürtig, der um das J. 1400 blühete. Seine Zeitgenossen waren Domenico aus Venedig, Vittore Pisano genannt Pisanello, Franz Squarcione, Montegna und andre, welche durch Vorbild und Unterricht die Helden des sechzehnten Jahrhunderts (von den Italiänern Cinquecentisti genannt) erzogen, in welchem die Bildhauerkunst und Architektur zu gleicher Höhe mit der Mahlerey gelangten.

Wir sehen also, daß die Mahlerey, die sich zuvor in der unmündigsten Kindheit befand, und unbeweglich, unwissend, unförmlich, man könnte beynah sagen, misgestaltet war, unter Cimabue's Leitung die Knabenjahre erreichte, indem er sich zuerst von der eingeführten Manier entfernte, und einige Zeichnung und Stellung in die Figuren brachte. Unter Giotto wuchs sie zum Jünglingsalter heran: man entdeckt schon Anmuth in seinen Gesichtern, Zartheit im Kolorit, Bewegung der Figuren, die schon anfangen hervorzutreten, weil er Theile derselben mit Verkürzungen zu mahlen gewagt. Endlich erreichte die Kunst mit Masaccio das männliche Alter: Man sieht auf seinen Bildern nicht bloß Körper, die in Handlung gesetzt sind, sondern die Bewegungen der Seele schimmern durch die des Körpers hindurch; und diese redende, ausdrucksvolle Mahlerey wird durch gute Zeichnung und richtig angebrachte

Lichter

Lichter und Schatten noch mehr gehoben. So stieg die Mahlerey zugleich mit den ihr verschwisterten Künsten von Stufe zu Stufe bis zu der höchsten Vollkommenheit hinan, die wir am Raphael und Michelangelo bewundern.

Die obige Eintheilung der allgemeinen Geschichte der Europäischen Mahlerkunst in drey Perioden gründet sich auf wahre Hauptveränderungen in dem Gange ihrer Bearbeitung. Die erste enthält die Geschichte ihrer Wiederbelebung und Verbesserung. Dieser Zeitraum, in welchem die Kunst ununterbrochne Fortschritte machte, ist ihre ruhmvollste Epoche. Ob sie gleich in verschiednen Theilen Europa's später anfing sich zu heben als in Italien, so kann man doch mit Cimabue ohne Bedenken den Anfang derselben setzen, weil man hinlängliche Beweise hat, daß die Mahlerey um diese Zeit nirgends ganz unbearbeitet blieb.

Die zweyte Periode von Raphael bis auf die Carracci ist zwar nur von kurzer Dauer; doch verbreitete sich in ihr der Italiänische Geschmack nicht nur in ganz Europa, sondern es entstanden auch eine Menge verschiedne Style und Manieren. Allein dieß gereichte zum Nachtheil der Kunst: sie verlor ihre Reinheit, sank mit großer Schnelligkeit, und wäre vielleicht in ihre ursprüngliche Unwissenheit zurückgefallen, wenn nicht die Carracci und ihre Schule sie von neuem auf den Gipfel der Vollkommenheit erhoben hätten. Diese dritte Periode ist am schwierigsten zu behandeln, wegen der fast unübersehlichen Menge von Manieren und verschiednen Gattungen der Mahlerey, welche aus den verschiednen Schulen, die sich in derselben gebildet, hervorgegangen sind. Wenn wir sie nicht bis auf die noch lebenden Zeitgenossen herabführen wollen, so können

nen wir sie auf keine glänzendere Art beschließen als mit dem unsterblichen Mengs.

Diese drey Perioden dürfen indessen nur als Standpunkte zur bequemeren Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Mahlerey betrachtet werden. Um sie nach allen ihren Theilen mehr aus der Nähe und mit genauer Ausführlichkeit kennen zu lernen, werden wir die besondre Geschichte der Mahlerey, worin immer der Einfluß jener drey Hauptveränderungen sichtbar ist, nach den Ländern, wo sie geblüht und wo sie vorzügliche Schulen gebildet, durchgehen müssen. Wir werden dabey mit Italien anfangen, und in folgender Ordnung die verschiednen Städte und Provinzen durchgehen.

1) Geschichte der Mahlerey, von ihrer Wiederbelebung bis auf die neuesten Zeiten zu Rom;
2) Zu Florenz und in Toscana;
3) Zu Venedig und im Gebiet der Republik;
4) Zu Bologna und in den übrigen Hauptstädten der Lombardey;
5) Endlich zu Neapel, Genua, u. s. w.

Dieselbe Methode werde ich bey den übrigen Ländern Europa's befolgen.

Geschichte

Geschichte
der
Mahlerey in Rom,
von ihrer Herstellung bis auf die neuesten Zeiten.

Unter die Anzahl von Mahlern, welche die Römische Schule bildeten, und dadurch zur Ausbreitung des guten Geschmacks beytrugen, rechnet man nicht allein Römer in engerer Bedeutung, sondern auch alle, die aus Gubbio, Fano, Perugia, Pesaro und Urbino, überhaupt aus der ganzen Romagna, oder dem Kirchenstaate gebürtig sind [a].

Der

a. Ueber die Mahler aus obigen Städten sehe man folgende Schriften: Vite de' Pittori Pesaresi e di tutto lo Stato d' Urbino da *Giuseppe Montani*; *Passeri* Storia della Pittura in Majolica fatta in Pesaro, in der Nuova Raccolta d' opuscoli scient. T. IV, p. 1 — 114. Beym Lanzi Storia Pitt. p. 250 wird Catalogo delle Pitture di Pesaro, opera del Cav. Lazzarini angeführt. Im vierten Theil der neuen Sienesischen Ausgabe des Vasari findet sich p. 347 eine kurze Nachricht von einigen Mahlern aus Gubbio; zugleich wird eine ausführlichere Untersuchung über sie versprochen, womit sich der Graf Sebast. Ranghiasci beschäftigt.

Der Ursprung dieser Schule geht ziemlich in die frühesten Zeiten der neuern Kunst zurück, denn als einen ihrer Stifter hat man Oderigi aus Gubbio anzusehen, der ein Miniaturmahler war, und im Jahre 1300 starb. Dieser Oderigi zierte verschiedne Bücher für Pabst Bonifacius den achten mit Miniaturbildern aus, und zwar in Gesellschaft des Giotto und des Franco Bolognese. Dante [b] erwähnt diese Künstler mit Lob, scheint aber dem letzten vor Oderigi den Vorzug zu geben. Wir werden bey Gelegenheit der Miniaturmahlerey auf sie zurückkommen.

Guido Palmerucci und Pietro Cavallini gehören ebenfalls in diesen Zeitraum. Von dem ersten sieht man in Gubbio noch einige Ueberbleibsel, die um das Jahr 1342 gemahlt sind. Von dem zweyten aber werden in Rom verschiedne Werke aufbewahrt, worunter vorzüglich ein Christus am Kreuze in der heiligen Paulskirche bemerkt zu werden verdient, weil man ihn unter die wunderthätigen Bilder zählt [c]. Zu Assisi findet sich ebenfalls eine Kreuzigung, und zu Florenz in der heil. Marcuskirche eine Verkündigung Mariä von seiner Hand. Diese Vorstellung war überhaupt in den damahligen Zeiten ein ausgezeichneter Gegenstand der Andacht geworden, und Cavallini hat sie daher unzählige Mahle wiederhohlt. Die Engel hat man dabey stets, sowohl in der Griechischen als Lateinischen Kirche als Jünglinge mit langen, bis auf die Füße herabwallenden Kleidungen, und mit einem Stabe in den Händen, vorgestellt. Der Gebrauch hingegen sie nackt abzubilden, oder ihnen höchstens ein leichtes

b. *Purg.* C. IX. v. 79 – 84.
"Non scitu Oderigi etc.

c. vid. Vasari T. I. p. 97. und Romano Alberti Trattato della Nobiltà della Pittura etc. p. 50. Roma 1585. 4.

leichtes fliegendes Gewand zu geben, ist weit neueren Ursprungs, und vermuthlich von den geflügelten Genien entlehnt, die auf alten Kunstwerken vorkommen.

Fast alle Mahler dieses Zeitalters pflegten ihren Gemählden Inschriften beyzufügen, auf welche man Acht haben muß, weil sie ein Kennzeichen der Unterscheidung von den Werken des vorhergehenden Jahrhunderts abgeben. Sie bestehen nähmlich meistentheils aus sogenannten Gothischen Charakteren, da hingegen die älteren Gemählde eine rohe Römische Schrift haben.

Zeitgenossen des Cavallini waren Bocco da Fabriano, Allegretti Nutti und Andreas von Velletri. Von der Hand des zuletzt genannten sieht man ein Werk im Borgianischen Museum mit der Jahrszahl 1334. Um eben diese Zeit lebte eine nicht geringe Anzahl von Künstlern in Perugia, worüber der berühmte D. Mariotti in seinen Peruginischen Briefen die wichtigsten Nachrichten gesammelt, und alles durch Urkunden belegt und berichtigt hat. Man hatte zwar schon vorher ein Werk von Pascoli über die Peruginischen Mahler, aber es ist von unbedeutendem Werthe.

Von mehreren Gemählden dieses Zeitalters läßt sich nicht mit Sicherheit ausmachen, was für Künstler sie zu Urhebern gehabt, indem sie weder den Styl des Giotto, noch den neugriechischen an sich tragen. So viel ist indessen gewiß, daß sie der Italiänischen Mahlerey angehören, die darin aber freylich ihre noch unmündige Kindheit verräth.

Gleich beym Eintritte in das folgende funfzehnte Jahrhundert treffen wir auf mehrere schätzbare Männer. Ottaviano Martis ist einer davon; man sieht von ihm zu Gubbio in der Kirche S. Maria Nuova eine Madonna, welche er um das Jahr 1403 gemahlt.

Der einzige Hauptfehler, weswegen man dieß Werk tadeln muß, ist die allzugroße Aehnlichkeit in den Gesichtern der Engel, welche die Madonna umgeben, und in der That grade so aussehen, als wären sie alle in derselben Form verfertigt.

Um eben diese Zeit lebte Gentile da Fabriano, ein Künstler von so ausgezeichneten Verdiensten, daß selbst der finstre Michelangelo Buonarotti ihm das Zeugniß nicht versagen konnte, er besitze einen Styl, welcher der Bedeutung seines Nahmens (gentile, edel) vollkommen entspreche. Unter der Regierung Pabst Martin des fünften mahlte er zugleich mit Pisanello verschiedne Sachen zu Rom im Lateran. Für seine Arbeiten im Palazzo Publico wurde er sehr beträchtlich belohnt. Was ihn aber am merkwürdigsten macht, ist, daß er, wie Vasari behauptet, Lehrer des Jacob Bellini gewesen, dessen Söhne und Schüler Johann und Gentile von der großen Venezianischen Schule als ihre Stifter anerkannt werden. Indessen findet sich jetzt in Venedig selbst nicht das geringste mehr von Gentile da Fabriano, wohl aber in der Marca, im Herzogthum Urbino, zu Gubbio und Perugia. Auch besitzt Florenz zwey gute Gemählde von ihm, wovon sich das eine in der h. Nikolauskirche, das andere in der Sakristey der Dreyeinigkeitskirche befindet. Auf dem letzten steht die Jahrszahl 1423.

Daß sein Styl edel war, habe ich schon oben erwähnt. Man könnte ihn in dieser Rücksicht mit Johann von Fiesole, genannt l'Angelico, vergleichen[d]; ausgenommen, daß dieser ihn an Natur, und an Schönheit der weiblichen Gestalten übertrifft, und auch seine

d. Eine Beschreibung seiner schätzbaren Kapelle im Vatikanischen Palaste findet sich in Herrn Hirts Italien und Deutschland. 1. St.

seine Gewänder nicht mehr so reichlich mit Golde verziert.

Einen charakteristischen Unterschied zwischen den Kunstwerken dieser und des folgenden Zeitalters bietet die Anordnung der Figuren dar. An jenen bemerkt man darin fast immer eine gewisse Einfachheit, aus welcher man zuverläßig schließen kann, daß noch kein besonderes Studium auf diesen Theil der Kunst verwandt worden war. Aber wie der Fall nicht selten ist, daß man bey dem Bestreben eine Sache zu verbessern, auf Irrwege geräth, und dadurch wirklich wieder zurückgesetzt wird, so geschah es auch hier. Es währte nicht lange, so fing man an, auf dieses Mittel mahlerischer Wirkung aufmerksam zu werden. Aber anstatt, daß man das Natürliche und Einfache in der Anordnung des Gentile da Fabriano, des Angelico und noch einiger ihrer Zeitgenossen hätte beybehalten, es nur veredeln und durch Kontraste in den Physiognomien hätte heben sollen, verfiel man in eine gezwungene Symmetrie, oder um mich eines Ausdrucks des Vitruv zu bedienen, in eine, freylich sehr verkehrt angebrachte, Eurythmie. Man machte es nähmlich zum Gesetz, einer Hauptfigur auf beyden Seiten des Gemähldes gleiche Figuren an Größe und an Zahl unterzuordnen. Doch hiebey blieb diese Regelmäßigkeit noch nicht stehen; sie erstreckte sich auf die kleinsten Gegenstände, sowohl solche, die den Vordergrund ausmachen, als überhaupt auf alle Beywerke, auf Landschaften, Gebäude und Wolken. Man könnte zwar nicht ohne Schein der Wahrheit sagen, diese Art die Figuren anzuordnen sey weit früher im Gebrauch gewesen, sie habe sich von den ältesten christlichen Gemählden und Mosaiken ununterbrochen bis in die Zeiten der neueren Kunst fortgepflanzt. Allein dieß wird dadurch widerlegt, daß

Giotto,

Giotto, der doch unstreitig für den Vater der Italiänischen Mahlerey angesehen werden muß, jene steife Regelmäßigkeit schon verworfen hatte. Viele seiner Gemählde, zum Beyspiele die berühmte Navicella zu Rom, und der Tod der Maria zu Florenz liefern hievon einen augenscheinlichen Beweis [e]. Hingegen zu den Zeiten des Pietro Perugino kam diese Sitte erst recht in Gang, so daß sich selbst Raphael einige Zeit hindurch von ihrem Einflusse nicht hat frey erhalten können.

Zu Matelica bey den Herrn Piersanti befindet sich ein Kruzifix mit der Unterschrift: *Antonio da Fabriano* und der Jahrszahl 1454. Indessen kommt die Arbeit dieses Künstlers den Sachen, die man von Gentile hat, bey weitem nicht bey. Zu Perugia in der Brüderschaft des heil. Dominicus sieht man ebenfalls ein Gemählde mit der Jahrszahl 1446 und der Unterschrift: opus Iohannis Bochatis de Chamereno. Auch zu Foligno und in den umliegenden Oertern werden noch Werke dieses Zeitalters aufbewahrt.

Während der Lebzeiten des Nicolaus Alunno, eines aus Foligno gebürtigen Mahlers, scheint die Kunst wiederum einige Fortschritte gemacht zu haben. Dieser Zuwachs, diese allmählige Annäherung zum Edlen und Schönen wird sichtbar, wenn man ein Gemählde von ihm, welches er im Jahre 1480 mahlte, mit einem andern vergleicht, das zu Foligno in der h. Nikolaikirche befindlich, und vom Jahre 1492 ist. In dem letzten ist das Kolorit für Wasserfarbe sehr zu bewundern, und der Misbrauch der Vergoldung ist weit weniger stark als bey jenem. Uebrigens darf man freylich

e. Siehe Sculture e Pitture Sacre etc. Roma 1737. fol. Tom. I. pag. 193. und Etruria Pittrice Tab. IX.

lich sowohl in den Formen als in andern Theilen der Ausführung noch keine schöne Wahl erwarten.

Urbino war in diesem Zeitraume nicht unfruchtbar an Mahlern; man hat darunter vorzüglich Lorenzo da San Severino und den Vater des großen Raphael zu merken. Von diesem sieht man daselbst im Bethause Johannis des Täufers einen heil. Sebastian, und zu Sinigaglia eine Verkündigung Mariä mit der Unterschrift: *Io. Sanctis Urbi.* Der Styl auf diesen Gemählden ist trocken, doch verrathen sie schon eine Annäherung an das Zeitalter des Pietro Perugino. Fra Bartolomeo Corradini von Urbino, ein Dominikaner, genannt Fra Carnevale, hat sich in der damahligen Zeit gleichfalls sehr hervorgethan. Seine Physiognomien sind voll Feuer und Leben, und es scheint, er habe vorzüglich viel beygetragen, die Einmischung von Porträten in historische Kompositionen emporzubringen, einen Gebrauch, welchen nachher selbst Raphael durch sein Beyspiel billigte.

Zu Perugia ist die Mahlerey schon in sehr frühen Zeiten, wenn auch handwerksmäßig getrieben worden. Ueber die Geschichte der Kunst in dieser Stadt giebt es außer dem Werke des Paskoli, welches mittelmäßig ist, eine Schrift von D. Morelli, und eine noch bessere von Baldassare Orsini [f]. Die gründlichste Bearbeitung ist aber die, welche Mariotti zum Verfasser hat [g]. Es wird darin Nachricht von einem Peruginischen Mahler, Nahmens Tullio, gegeben, der um das Jahr 1219 lebte. Man kann nicht zweifeln, das es zu Perugia schon im drey-

f. Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Perugini da Lione Pascoli. Roma 1732. 4. Pitture e Sculture della città di Perugia 1682. 16. (Siehe Lett. Pittoriche T. III. p. 323.) Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia.

g. Lettere Pittoriche Perugine. Perugia 1788. 8.

drenzehnten Jahrhundert eine Mahlerzunft gegeben habe; Mariotti erwähnt ihrer Statuten, die aus dem Jahre 1366 herrühren, und sich auf noch ältere beziehen.

So einheimisch und alt indessen die Ausübung der Mahleren in Perugia seyn mochte, so schränkte man sich daselbst doch nicht immer auf die Arbeiten einheimischer Künstler ein.

An dem Dom dieser Stadt haben in dem Zeitraume, den wir jetzt abhandeln, verschiedne Fremde, worunter die meisten Toskaner waren, gemahlt, und nicht wenig zur Einführung eines edleren Geschmacks bengetragen. Es erhellt hieraus, daß Giotto für den Vater der Italiänischen Mahler muß angesehen werden. In der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts hatte Florenz die größte Mahlerschule, und war, wie in andern Stücken, so auch hierin das Athen von Italien. Mahler gab es freylich überall, und man kann auch nicht sagen, die Kunst der Mahleren sey zu Florenz wieder entdeckt worden. Allein als Sixtus der vierte den Vatikan mit Gemählden zieren wollte, und dazu von mehreren Orten Künstler verschrieb, so erhielt er aus jener Stadt die größte Anzahl. Unter diesen befand sich auch Pietro Perugino, welcher eigentlich den Grundstein derjenigen Schule legte, die man in der Folge die Römische genannt, ob sie gleich, wie wir Gelegenheit haben werden zu sehen, wenig gebohrne Römer aufzuweisen hat.

Zeitgenossen und Mitbürger des Pietro Perugino, die sich in der Mahleren hervorthaten, waren Fiorenzo di Lorenzo und Bartolomeo Caporali, von welchen beyden man Gemählde vom Jahre 1487 sieht. Aber noch schätzbarer sind die Werke des Benedetto Bonfigli, eines gleichfalls aus Perugia gebürtigen Künstlers, die

im

im dasigen Rathshause befindlich sind, und den heil. Dominicus, und die Anbetung der Könige vorstellen. Auch das Waysenhaus besitzt eine Verkündigung von ihm.

Pietro Vanucci, (geb. 1446 gest. 1524) denn dieß ist sein eigentlicher Familiennahme, ist nicht, wie man nach seinem Beynahmen vermuthen sollte, aus Perugia, sondern aus Città della Pieve gebürtig, erhielt aber in jener Stadt das Bürgerrecht, und zeichnete sich sehr früh durch seine Werke aus, auf denen er sich bald auf die eine, bald auf die andre Art zu unterschreiben pflegte. Man hat viel darüber gestritten, wer ihn in der Kunst unterrichtet; Mariotti [h] hat die Sache genau untersucht, und giebt ihm aus vielen Gründen den Bonfigli und Pietro della Francesca zu Lehrern.

Wer die Arbeiten des Pietro Perugino selbst gesehen hat, und sie als unpartheyischer Richter beurtheilt, wird sogleich das einseitige und falsche Urtheil der Schriftsteller tadeln müssen, die ihn bloß als Raphaels Lehrer merkwürdig finden. Seine Gemählde haben viel Grazie, besonders gelingen ihm weibliche und jugendliche Vorstellungen; seine Wendungen sind edel, und sein Kolorit lieblich. Seine hauptsächlichen Fehler müssen ihm nicht allein zugerechnet werden; sie gehören zum Geiste des Zeitalters, dessen Einflusse er sich nicht entziehen konnte. Dergleichen sind: eine gewisse Härte und Trockenheit der Formen, und Armuth, oder wenn ich so sagen darf, Kargheit in seinen Gewändern. Dürfte man mit Sicherheit annehmen, daß die Phy-

h. Lett. Perug. V.

Physiognomie [i] und der sittliche Charakter der Künstler in ihre Werke übergeht, eine Sache, die in der That viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, aber ihrer Natur nach keinen mathematischen Beweis zuläßt, so ließe sich der zuletzt genannte Fehler aus dem schändlichen Geize, welchen Vasari ihm Schuld giebt, erklären. Ein Beyspiel des Gegentheils in diesem Punkte, sowohl im persönlichen Charakter als in der Kunst, hat man wirklich an Paul von Verona und Rubens. Daß Pietro arm an Erfindung gewesen ist, und sich daher öfter wiederholt hat, ist ein Mangel, den weit größere Künstler mit ihm gemein haben. Auch hier offenbart sich vielleicht der Einfluß seines eben erwähnten Geizes. Man hat einmahl seine Studien nach der Natur, nach Modellen und so weiter, für das erste Gemählde gemacht; bey einer ähnlichen Gelegenheit will man sie sich ersparen, bedient sich also der einmahl bestimmten Komposizion. Sollten diese verschiednen sich wiederholten Werke an verschiednen Oertern, weit von einander entfernt, aufgestellt werden, so glaubte der Mahler vielleicht um so eher bey diesem Kunstgriffe sicher zu gehen, da nur ein Reisender ihn entdecken kann. Man ist hierin strenger gegen den Künstler als gegen den Gelehrten: von jenem erwartet man eigne Erfindung; diesem vergönnt man es eher, seinen einmahl gesammelten Vorrath von Auszügen und dergleichen in verschiednen Zusammensetzungen und Einkleidungen wieder aufzutischen. Was den Pietro Perugino betrifft, so kann man sagen, die Himmelfahrten Christi und Mariä, die man von ihm zu Florenz, Bologna, Perugia und Citta di S. Sepolcro sieht, seyen überall dieselben.

Seine

i. Ueber die Physiognomien verschiedener Künstler siehe Della Valle Lettere Senesi T. I. p. 41.

Seine Fresco-Gemählde sind weicher, und man bemerkt in ihnen mehr Haltung als in seinen übrigen Werken; ein Vorzug, welcher vielleicht dem Mahler nicht selbst zuzuschreiben ist, da die Zeit, wie sie oft Gemählde verdirbt, doch auch häufig zu ihrem Vortheile wirkt. Sein vorzüglichstes Werk in dieser Gattung von Mahlerey ist ein Gemählde, das sich im Wechselsaale[k] zu Perugia befindet; außerdem sind noch einige schöne Arbeiten in Fresco von ihm zu Perugia, Rom, Bologna und Florenz, wo die Kirche der heil. Clara eine Niederlegung ins Grab besitzt.

Pietro bildete eine große Menge Schüler, die ihn alle auf das treueste nachahmten. Daher kömmt es dann, daß ihm nicht nur von Liebhabern, sondern auch von nicht genug unterrichteten Künstlern fremde Werke zugeschrieben worden sind. Unter die Zahl seiner Schüler gehören mehrere Toscanische Künstler, z. B. Guerino von Pistoja, Franz und Baccio Ubertino, Montevarchi, und vor allen Andern, Rocco Zoppo. Die ausgezeichnetsten unter denen, die uns hier als Mahler der Römischen Schule näher angehen, sind Bernardo Pinturicchio, und Sinibaldo von Perugia. Jener hat nicht so viel Grazie als sein Lehrer, auch zeigt er eine zu große Vorliebe für goldne Bordirungen und Franzen. Zu Rom in der Kirche Araceli sieht man mehrere Stücke von ihm. Zu Sinna hat er in zehn Gemählden die Geschichte Pius des zweyten vorgestellt. Aber sein bestes Werk ist im Dome zn Spello befindlich. Sinibaldo blühte um das Jahr 1504, und man sieht verschiedne Gemählde von seiner Hand zu Gubbio. Um das Jahr 1512 mahlte Eusebio di S. Georgio, gleichfalls im Geschmack des Pietro. Ob La-

k. Sala del Cambio.

Lattanzio della Marca wirklich sein Schüler sey, oder ob er sich in der Schule des Giovanni Bellini gebildet, darüber wird noch gestritten. Indessen scheint sein Gemählde zu Perugia bey der Madonna del Popolo durch das Kolorit mehr die letzte Meynung zu bekräftigen. Unter die Nachahmer Pietro's gehören auch Giannikola von Perugia und Giambattista Caporali.

Die hier angeführten Künstler insgesammt folgen ihrem Meister so treu auf dem Fuße nach, daß man sie für nichts als mechanische Nachahmer erklären kann. Um selbst Originale zu werden, fehlte es ihnen wahrscheinlich eben so sehr an Künstlergenie als an philosophischem Geiste. Anstatt Pietro's Lehre als eine gute Grundlage zu betrachten, und weiter darauf fortzubauen, betreten sie sich mit unrühmlicher Gemächlichkeit auf das Ruhekissen seiner Manier.

Pietro's Ruhm war so ausgebreitet, daß er auch aus entfernten Gegenden Künstler herbeyzog, die sich in seiner Schule zu bilden wünschten, und dieß mußte den Verbesserungen, welche er in die Kunst eingeführt, auch außerhalb dem Kreise seiner unmittelbaren Wirksamkeit Eingang verschaffen. Einer von jenen Künstlern war Giovanni Spagnolo, (der Spanier) genannt lo Spagna, der sich nachher zu Spoleto häuslich niederließ.

Nicht alle Schüler Pietro's haben den Weg der knechtischen Nachahmung eingeschlagen: einige sind ihm mit freyerem, wenn gleich nicht mit so erhabnem Geiste wie Raphael gefolgt. Hätte Andreas Luigi, genannt l'Ingegno, aus Assisi gebürtig, nicht das Unglück gehabt, in seinen besten Jahren zu erblinden, so wäre es noch eine Frage, ob er nicht Raphaels glücklicher Nebenbuhler hätte werden, und ihm den Ruhm, ein zweyter Schöpfer der Kunst zu seyn, streitig machen

chen können. Seine außerordentlichen Talente haben ihm den Beynahmen l'Ingegno verschafft. Seine Arbeiten im Wechselhause zu Perugia, und die Sibyllen und Propheten, die er zu Assisi gemahlt, geben augenscheinliche Beweise ab, daß er zwar ein Nachfolger Pietro's war, aber sich doch zu einem größeren Charakter erhoben, und die Lehren seines Meisters durch eignes Nachdenken weiter geführt hatte; so daß diese Werke wirklich von Einigen, worunter auch der gute Sandrart gehört, dem Raphael sind zugeschrieben worden. Ein andrer Künstler, dem zu nahe geschähe, wenn er unter den bloßen Nachahmern Pietro's aufgeführt werden sollte, ist Dominico Alfani. Daß er mit eigenthümlichem Geiste gearbeitet, erhellet unverkennbar aus einem Gemählde in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches man ehedem für ein Werk seines Sohnes Orazio Alfani gehalten. Er nähert sich darin in hohem Grade dem Geschmacke Raphaels, ausgenommen, daß sein Kolorit matter ist. Der Ruhm des Sohnes ist dem Vater nachtheilich geworden, man hat mehrere gute Werke von ihm für Orazio's Arbeiten ausgegeben, und man würde nicht im Stande seyn, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wenn nicht einige derselben durch historische Angaben, als die seinigen bezeichnet wären.

Ein merkwürdiger Zeitgenosse dieser Männer war ein Künstler, Nahmens Barto. Die Geschichte hat zwar völlig von seinen Verdiensten geschwiegen, aber ich werde im folgenden zeigen, daß er ein Mann von Talenten und Raphaels Freund gewesen, und mit diesem gemeinschaftlich an einem für Perugia bestimmten Werke gearbeitet habe. Seine Erwähnung schien daher hier an ihrer rechten Stelle, ehe wir zum Raphael selbst übergehen.

Raphael Sanzio oder Sanctio,

aus Urbino.

geb. 1483. gest. 1520.

In den ersten Anfangsgründen der Kunst unterrichtete ihn sein oben erwähnter Vater, Johann Santi. Aber schon in sehr früher Jugend wurde er in die zahlreiche Mahlerschule des Pietro Perugino geschickt, dessen glücklichster und freyester Nachfolger er ward, indem er bald sowohl seinen Lehrer als alle seine Mit-Schüler durch höhere Geisteskraft verdunkelte.

Wie an die Bildung eines großen Mannes immer von vielen Seiten Ansprüche gemacht werden, so behauptet man auch, Raphael sey der Kunst wegen mehrere Mahle nach Florenz gereist. Allein bis jetzt hat man weder die verschiedenen Reisen selbst hinlänglich ausmachen, noch auch die Zeit, in welcher Sie unternommen, genau bestimmen können. Man stützte sich dabey auf ein Empfehlungsschreiben, das ihm die Herzogin [1] von Urbino an den dortigen Gonfaloniere Pietro Soderini mitgegeben, das aber eine falsche Jahrszahl zu führen scheint. Es ist sehr zu verwundern, daß von Allen, die sich mit dem Leben Raphaels beschäftigt, noch keiner auf diese Bemerkung gefallen ist. Das Original dieses Briefs soll sich in Florenz im Hause Gaddi befinden, und ist vom Isten October 1504 datirt. Sein Inhalt möchte wohl auf einen Knaben von zehn bis zwölf Jahren passen, aber keinesweges auf Raphael, der um diese Zeit schon ein und zwanzig Jahre alt war, eine große Anzahl Gemählde verfertigt hatte, und nur drey Jahre darauf von Pabst Julius dem zweyten nach Rom berufen wurde.

Wenn

1. Ioanna Feltria de Ruvere, Ducissa Sorae et Urbis Praefectissa.

Wenn Raphael Florenz besuchte, so mußte allerdings der Anblick einiger daselbst schon gesammelten Antike, und der wetteifernden Werke des Leonardo da Vinci und Michelangelo (obgleich dieser in der Mahlerey damahls noch wenig Uebung hatte) einen wichtigen und vielleicht nicht unfruchtbaren Eindruck in seiner Seele zurücklassen. Es ist ebenfalls sehr glaublich, daß er in Florenz ein Freund des Fra Marco gewesen, und daß sie einander wechselsweise ihre Gedanken mitgetheilt. Aber daß er von ihm als ein Lehrling unterrichtet worden sey, ist unstreitig falsch. Vasari selbst, so eifersüchtig er auf den Ruhm der Florentiner ist, gesteht, daß Fra Marco nach Rom gereist sey, in der Absicht Raphaels herrliche Gemählde zu sehen; daß dieser zwey Gemählde seines Freundes vollendet habe, die jenem mislungen waren.

Der Ruf von Raphaels Geschicklichkeit und Kunst verbreitete sich immer mehr; doch war es wohl nicht dieser allein, was seine Berufung nach Rom durch Pabst Julius den Zweyten entschied, womit eine glänzendere Periode seines Lebens anhebt. Vermuthlich hat die Fürsprache des Baumeisters Bramante [m] dazu mitgewirkt. Sogleich nach seiner Ankunft in Rom, die man aller Wahrscheinlichkeit nach in das Jahr 1507 setzen muß [n], unternahm Raphael die wichtige Arbeit eines der Zimmer oder sogenannten Stanze im Vaticanischen Palast zu mahlen. Was hiebey die Zeitfolge seiner verschiednen Gemählde betrifft, so sind die Meynungen der Schriftsteller darüber sehr getheilt. Vasari behauptet,

m. Bramante Lazzari, gemeiniglich Bramante d' Urbino genannt, geb. 1444. † 1514.

n. Für diese Angabe stimmt auch Mengs. Man sehe seine Gründe Opere. T. I. p. 140.

tet, er habe mit der Schule von Athen den Anfang gemacht, und sey alsdann erst zum Parnaß, und endlich zum Streite über das heilige Abendmahl übergegangen. Bellori [o] hingegen giebt das zuletzt genannte Gemählde für sein erstes aus, und läßt die Schule von Athen und den Parnaß folgen. Della Valle [p] stimmt wiederum darin mit Vasari überein, daß er die Schule von Athen für das älteste unter diesen Gemählden hält, und sucht diese Meynung gegen Mengs zu behaupten. Ob ich gleich dem Urtheile dieses unsterblichen Mahlers und Denkers nicht immer beytreten kann, besonders wo es auf Punkte der Geschichte ankömmt, so scheinen mir doch in diesem Falle seine Gründe überwiegend, und ich bin mit ihm überzeugt, doß Raphael unter diesen Stücken das heilige Abendmahl am frühesten gemahlt. Alles verräth an dieser Komposizion den jungen Künstler, dem jeder Theil für sich betrachtet, vortrefflich gelang, dem es aber noch zu sehr an Uebung fehlte, als daß er einen so großen Raum gehörig auszufüllen gewußt hätte. Man nehme hinzu die allzustrenge Symmetrie im obern Theil des Gemähldes, und den Misbrauch der Vergoldung, und man wird schwerlich stärkere Beweise für die obige Behauptung verlangen können. Zwar schreiben Viele diesem Stücke Schönheiten zu, die andern in der Folge verfertigten Gemählden Raphaels fehlen sollen. Allein ich glaube, dieß kann zugegeben, und der darauf gegründete Einwurf dennoch leicht gehoben werden. Es läßt sich wahrscheinlich vermuthen, Raphael habe dieß Gemählde, wodurch er sich in Rom zuerst einen großen Nahmen machen

o. Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Vaticano. Roma. 1695 fol.

p. *Della Valle* Proemio alla vita di Raff. in der neuen Ausgabe des Vasari. T. V. p. 231.

machen wollte, ganz mit eigner Hand ausgeführt, da es hingegen bekannt ist, daß er nachher wegen überhäufter Geschäfte sich genöthigt gesehen, eine große Schule anzulegen, worin das meiste bloß nach seinen Cartons und Zeichnungen von seinen Schülern verfertigt wurde.

Es wäre Zeitverlust, sich hier noch bey der oftmahls widerlegten Meynung aufzuhalten, der zufolge Raphael durch den Anblick der Werke Michelangelo's zu einer Veränderung seines Styls soll bewogen worden seyn. Ich verweise den Leser desfalls auf die oben angeführte Beschreibung des Bellori, und, wenn seine Geduld dazu hinreicht, auf ein weitläuftiges Geschwätz des Crespi in verschiednen Briefen an Bottari [q]. Meine Gründe, warum ich annehme, Raphael habe nur eine einzige Manier gehabt, und alle an seinen Werken aus verschiednen Zeiten wahrgenommenen Verschiedenheiten, seyen nichts anders als Fortschritte in der Kunst, habe ich vor vielen Jahren in einem eigenen Aufsatze entwickelt [r]. Ob ich gleich damahls noch nicht Gelegenheit gehabt hatte, Bellori's Schrift selbst zu lesen, so habe ich doch nicht nöthig gefunden, von meinen dort vorgetragnen Gedanken abzuweichen. Mein Hauptgrund ist, daß Raphael schon vorher in Florenz Werke des Michelangelo gesehen hatte, ohne seinen Styl zu verändern.

Ich übergehe alle die übrigen Werke Raphaels in den Vatikanischen Zimmern, die man in Ermangelung eigner Ansicht aus mehreren, sowohl einzelnen als gesam=

q. S. Lettere Pittoriche T. II. p. 323 u. f. T. III. p. 264 und 285. T. IV. p. 272. Ferner *Du Bos* T. II. p. 44. dessen Erzählung dieser Sache ganz ungegründet ist.

r. In Meusels Miscellaneen. VIII. Heft.

sammelten Kupferstichen kennen lernen kann [s]. Wie sehr er dadurch seine Vorgänger verdunkelt, erhellet daraus, daß alle andere schon vollendete Fresko-Gemählde auf Befehl Leo des zehnten heruntergeworfen wurden, weil Raphael alles von neuem mahlen sollte. Nur ein einziges Stück, von Pietro Perugino gemahlt, blieb auf das besondre Verlangen Raphaels stehen, der dadurch einen Beweis von Herzensgüte und Hochachtung gegen seinen ehemahligen Lehrer gab.

Der Tod Bramante's, der im J. 1514 starb, wurde der Thätigkeit Raphaels in seinem eigentlichen Fache wirklich nachtheilig. Jener große Baumeister hatte sterbend den Raphael als denjenigen genannt, der am fähigsten wäre, ihm in der Oberaufsicht über den großen Bau der Skt. Peterskirche nachzufolgen; Leo der zehnte trug ihm dieselbe sogleich auf, und ließ durch den Kardinal Bembo die Bestallung dazu, mit Festsetzung eines jährlichen Gehalts von dreyhundert Dukaten, an ihn ausfertigen [t]. Raphael äußert sich darüber

s. Ein Hauptwerk ist: Picturae Raphaëlis Sanctis Urbinatis ex aula et conclavibus Palatii Vaticani etc. Romae 1722 fol. Franc. Aquila delin. et incidit. Auch hat sie Volpato, ein Venezianischer Kupferstecher, vor mehreren Jahren prachtvoll herausgegeben. Bey der Erscheinung dieses Werkes hatte Mengs den witzigen Einfall: Raphael werde ins Venezianische übersetzt. Treffend genug: denn die Abweichung vom wahren Charakter Raphaels ist eben so auffallend, als der veränderte Ton eines Gedichts, das man in einen andern Dialekt übertragen hat.

t. Sie findet sich in Bembo's Werken. Opere del Card. P. Bembo. Venez. 1729 fol. T. IV. lib. IX. p. 69. Epist. 13, a. Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, a Bramante Architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi

über in einen Briefe an den Grafen Castiglione, seinen großen Freund, folgendermaaßen: "Seine Heiligkeit hat durch eine mir erzeigte Ehre meinen Schultern eine große Last aufgebürdet: nähmlich die Besorgung des Baues der Skt. Peterskirche. Indessen „hoffe ich ihr nicht zu erliegen, um so mehr, da das „von mir gemachte Modell Seiner Heiligkeit gefällt". Es läßt sich bezweifeln, ob sein Entwurf wirklich allgemeinen Beyfall gefunden: nach dem Urtheile eines Mannes, der in diesem Fache große Achtung verdient, war sie einfach, aber gewöhnlich [u].

Unter

bi illo recte principis Apostolorum templi Romani, a se inchoati aedificationem committi posse moriens existimaverit, idque tu nobis forma eius templi confecta, quae desiderabatur totiusque Operis ratione tradita, docte atque abunde probaveris; nos quibus nihil est prope antiquius, quam ut Phanum id quam magnificentissime quamque celerrime construatur, te magistrum eius facimus cum stipendio nummum aureorum trecentorum, tibi annis singulis curandorum a nostris pecuniarum quae ad eius Phani aedificationem erogantur, ad nosque praeteruntur Magistris, a quibus id stipendium aeque pro tempore portionibus dari tibi cum petieris, sine mora etiam mensibus singulis iubeo. Te vero hortor, ut huius muneris curam ita suscipias, ut in eo exercendo cum existimationis tuae ac nominis, quorum quidem in iuvenili aetate bona fundamenta iacere te oportet, tum spei de te nostrae paternaeque in te benevolentiae, demum etiam Phani, quod in toto orbe terrarum longe omnium maximum atque sanctissimum semper fuit, dignitatis et celebritatis, et in ipsum principem Apostolorum debitam a nobis pietatis rationem habuisse videare. Dat. Cal. Aug. Ann. Secund. Romae.

u. *Milizia* Memorie degli Architetti. Parma 1781. T. I. p. 203. Dopo la morte di Bramante, Raffaello fu uno degli Architetti di San Pietro, di cui fece un disegno. Egli divisò una croce latina a tre navi con cappelle sfondate

Unter die vorzüglichsten Gemählde Raphaels gehörten zu seiner Zeit auch die Zimmer und Loggia im Palast des Agostino Ghigi, des reichen Aufsehers der Päbstlichen Finanzen unter Julius dem zweyten und Leo dem zehnten. Dieser Palast kam nachher auf eine sehr unrechtmäßige Weise an das Haus Farnese[x], und erhielt den Nahmen der Farnesina, ist jetzt aber ein Eigenthum des Königs von Neapel. Die Gemählde[y], womit ihn Raphael schmückte (sie stellen die Fabel von Amor und Psyche und den Triumph der Galathee vor) haben das Unglück gehabt, schon in frühen Zeiten beträchtlich zu leiden, und sind daher nicht allein von Carlo Maratta, sondern später auch von Paradisi und Belletti ganz ausgebessert. Die Frage, ob man Gemählde, besonders Fresko-Mahlereyen, wenn sie zu verderben drohen, wieder auffrischen, oder nichts thun soll, um ihrem ferneren Untergange vorzubeugen, damit

date di qua e di là. Le braccia minori della croce terminavan in semicerchio con un misto di colonne isolate, e di pilastri. In tutto il resto eran pilastri. Nell' intersezione della crociera era la cupola, che veniva ad esser lontanissima dalla facciata. Aveva la facciata un triplice portico di colonne isolate con inter colonnj (non so perchè) disuguali; ed esso portico veniva circondata da tre lati da una semplice scalinata. L'idea è semplice, ma ordinaria.

x. Man sehe Bayle Dict. Art. *Chigi.*

y. Die beste Sammlung von Abbildungen derselben, nächst denen des Marc Antonio Raimondi, ist folgende: Psyches et Amoris nuptiae ac fabulae in Farnesianis hortis expressae, a *Nic. Dorigny* delin. et incisae et a *I. P. Bellorio* notis illustratae. Typis ac sumt. Dominici de Rubeis. Sie machen zusammen zwölf große Blätter aus. Siehe auch La favola di Amore e Psiche di Raffaelle alla lungara descritte da *Giov. Pietr. Bellori.*

mit nur ihre Aechtheit bewährt bleibe, erscheint bey einem solchen Anlasse in ihrer ganzen Wichtigkeit. Schon daraus, daß sie so vielfältig abgehandelt worden [z], läßt sich schließen, daß die Gründe auf beyden Seiten sich ungefähr das Gleichgewicht halten. Die beste Auskunft scheint mir zu seyn, daß man ohne dergleichen unersetzliche Denkmähler selbst anzurühren, von angesehenen Meistern Kopien nehmen lasse.

Unter andern wichtigeren Ausbildungen der Kunst fällt auch die Verbreitung des Geschmacks an Grottesken in das Zeitalter Raphaels, dessen Ansehen dabey am stärksten mitgewirkt hat. Zwar hatte man schon lange vor ihm die Alten in dieser Gattung von Zierrathen nachgeahmt, und Bonfigli aus Perugia hatte sie auch im Vatikanischen Palast, woran er für Pabst Innozenz den achten arbeitete, angebracht [a]. Pietro Perugino hatte ebenfalls einige sehr artige Grottesken in seiner Vaterstadt [b], und Pin-

z. Man sehe: die eben angeführte Schrift von Bellori p. 81. Piacenza *note a Baldinucci* T. II. p. 393. *Richardson* T. II. p. 189. Riposo del *Borghini* nelle note T. II. p. 180. Ferner wird ohne Rücksicht auf die Farnesischen Gemählde davon gehandelt in folgenden Schriften: Dialoghi sulla Pittura. Lucca 1754. 4. In zwey Briefen des Crespi gegen Bellori Lett. Pittoriche T. III. p. 264 et 285. Memoires de Trevoux 1751 et 1756. Observations sur l'histoire naturelle, sur la Physique et sur la Peinture etc. Paris 1723. 8. p. 131. *Castilhon* Journal des Sciences 1776. T. I. p. 156. Meusels Miscellaneen 9tes St. S. 182, 11tes St. S. 251. Lettera del Sign. Dott. *Nic. Mantelli* a S. E. il Sign. Princ. D. Sigismondo *Chigi*, sul restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco colla risposta. *Guattani* Monumenti Antichi. Rom. 1784.

a. *Taia* Descrizzione del Paluzzo Vaticano p. 407. 409 sq.

b. Guida al Forestiere per l'augusta Città di Perugia p. 272.

Pinturicchio an mehreren Orten Roms gemahlt. Einen vorzüglichen Ruhm aber erwarb sich darin Morto da Feltri. Zufällig wurden zu Raphaels Zeit in den Ruinen der Bäder des Titus mehrere mit dergleichen Zierrathen angefüllte Zimmer entdeckt. Er wußte hievon großen Nutzen zuziehen, indem er durch seine Schüler ins besondre durch Johann Nanni, genannt da Udine die Vatikanischen Logge nach jenen aufgefundnen Mustern mahlen ließ. Dieß gab einer Art von Mahlerey, die schon den Reiz der Sonderbarkeit und Neuheit für sich hatte, einen großen Glanz. Der Geschmack an Grotesken nahm überhand, artete aber nachher verschiedentlich aus, und erzeugte mancherley Misgeburten.

Sowohl diejenigen, welche dergleichen Zierrathen gänzlich verwerfen, als die, welche eine solche Vorliebe dafür haben, daß sie selbige überall und bey aller Gelegenheit anbringen wollen, scheinen zu weit zu gehn. Innerhalb der Gränzen, welche die Natur der Sache ihnen anweist, und mit der gehörigen Rücksicht auf Schicklichkeit läßt sich allerdings ein angenehmer Gebrauch davon machen, worüber ich meine Gedanken in einer eignen Schrift dargelegt habe [c].

Der damahlige Luxus brachte noch eine andre Art von Mahlerey auf, nähmlich die gewirkten Tapeten (arazzi). Die Geschichte dieser Erfindung und die mechanischen Einrichtungen, wodurch man solche Arbeiten bewerkstelligt, werden schicklicher an einem andern Orte erläutert werden. Hier nur so viel als Raphael unmittelbar angeht. Auf Verlangen Leo des zehnten, mußte er zwölf große Cartons verfertigen, die nach Flandern geschickt wurden, um zu Mustern für dergleichen

c. Ueber die Grotteske. Göttingen 1791. 8.

chen zu dienen; und die darnach gewirkten Teppiche kamen dem Pabste auf 70000 Scudi zu stehen. Bey gewissen großen Feyerlichkeiten in der Peters-Kirche, z.B. beym Corpus domini, werden sie noch jetzt ausgehängt; sie sind aber verblichen und zerrissen. Mehrere Schriftsteller behaupten, daß sich ein anders Exemplar derselben, die zu Rom aufbewahrt werden, zu Mantua in der Kirche der h. Barbara und im Dom befinden soll[d]. Daß aber in der Folge an mehreren Orten dergleichen Tapeten nach Raphaels oder seiner Schüler Zeichnungen und Gemählden verfertigt worden, leidet gar keinen Zweifel.

Was die großen Original-Cartons anlangt, so haben sich davon nur noch sieben Stück erhalten[e], die nach England gekommen sind. Hier waren sie zuerst im Palast zu Hamptoncourt aufgestellt, kamen nachher in den Palast der Königin[f], und sind gegenwärtig in Windsor zu sehen. Als der unglückliche Karl der erste enthauptet wurde, fand sich unter seinen Mobilien, die alle öffentlich versteigert wurden, eine Kiste, worin die Cartons in Streifen zerschnitten lagen, wie sie zu Mustern für die Wirker gedient hatten. Cromwell ließ

d. S. *Caudioli* Descrizione di Mantova: Lett. Pittoriche. T. VII. S. 58. vorzüglich aber *Bettinelli* delle lettere Mantovane. Dieser theilt uns die Nachricht mit, daß der Herzog Wilhelm sie vom Kardinal Herkules, der im J. 1563 auf der Tridentinischen Kirchenversammlung gestorben war, geerbt habe.

e. Diese Sammlung ist mehrmahls in Kupfer gestochen. S. Heineckens Nachrichten von Kunst und Kunstsachen Th. 2. S. 352. Die beste Abbildung ist die von Nic. Dorigny unter dem Titel: Pinacotheca Hamptoniana.

f. S. The English Connoisseur. Vol. II, p. 3.

ließ sie für die Nation erstehen. Nachher wünschte Ludwig der vierzehnte sehr, sie von Karl dem zweyten zu erhalten; und wandte sich deshalb durch seinen Gesandten Barillon an denselben. Er hätte auch diese Gefälligkeit erlangt, wofern sich nicht der Großschatzmeister, Graf Danby, widersetzt hätte [g].

So viele Werke, die Raphael auf Veranstaltung Leo des zehnten ausführte, hat die Nachwelt dennoch allen Ansehen nach mehr der Ueppigkeit und Prachtliebe dieses gepriesenen und verrufenen Pabstes, als einem wahren Eifer für die Fortschritte der Kunst zu danken. Gewöhnlich werden die Regierungen Julius des zweyten und Leo des zehnten als ein goldnes Zeitalter für die schönen Künste betrachtet; und das waren sie auch, in sofern beyde Päbste durch freygebige Belohnungen einen Wetteifer der Talente zu erregen wußten. Man ist daher geneigt zu glauben, sie seyen, ob schon keine große Kenner, doch wirkliche Liebhaber der Künste gewesen. Allein auch dieß kann aus sehr guten Gründen bezweifelt werden. Auf die allgemeinen Aussagen der Geschichtschreiber und Lobredner ist nicht viel zu bauen; ich hoffte daher zuverläßigere Nachrichten darüber in solchen Schriften zu finden, die ursprünglich nicht für den Druck bestimmt gewesen wären, und deren Verfasser Gelegenheit gehabt, täglich um diese Päbste zu seyn. Dieß traf bey dem nun gedruckten Tagebuche des Paris de Grassis zu, der unter Julius dem zweyten,

g. S. *Richardson* T. III. p. 442. *Bottari* in einer Anmerk. zum Vasari, T. III. p. 214. Piacenza über Baldinucci, T. II. p. 348, *Du Bos* T. I. p. 90 u. f. Heineckens Nachricht von K. und Kunstsachen Th. I. S. 228 u. f., und Th. II. S. 352. Dieser bemerkt richtig, daß weder Sandrart, noch Peacham (in seinem Compleat gentleman, Lond. 1634. 4,) die geringste Nachricht davon geben.

ten, Leo dem zehnten und mehreren Päbsten das Amt eines Cerimonienmeisters verwaltet. Meine Erwartung schlug jedoch fehl, und so anziehend diese Tagebücher in andern Rücksichten auch seyn mögen, habe ich doch wenig oder gar nichts die Kunst betreffendes darin gefunden. Sie geben nicht das vortheilhafteste Bild von den Sitten dieser Päbste [h], deren jeder heftig auf seinen Vorgänger zu schimpfen pflegte; von den Liebhabereyen Leo des zehnten wird nur sein ausschweifender Hang zur Jagd erwähnt. Mit Recht wundert sich daher der Herausgeber, Herr von Brequigny [i], daß Paris de Grassis, sonst so eifrig bemüht seinen Herrn zu loben, über seine Liebe zu den Künsten und Wissenschaften, welche ihm die Ehre erworben, dem Zeitalter seinen Nahmen zu geben, nicht ein einziges Wort sagt.

Wie

h. S. Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliotheque du Roi T. II. p. 562. Jules, d'un charactere violent, étoit extreme dans ses haines comme dans ses amitiès, il detestoit à tel point la mémoire d'Alexandre VI, dont il occupoit les appartemens, qu'il voulut se loger ailleurs pour ne plus voir le portrait de ce pape, qui étoit peint sur les murailles. En vain Paris de Grassis proposa de faire effacer ce portrait; les murs seuls, disoit le Pape, ne retraceroient-ils pas la mémoire de ce marane, de ce Juif, de ce circoncis? — und Seite 597. heist es von Leo dem zehnten: Il conserva cependant toujours une forte haine contre Jules II. son predecesseur, dont il avoit en beaucoup à se plaindre quand il en parlait, il le nommoit souvent marane et circoncis.

i. . . . on est sans doute encore plus surpris que l'auteur qui cherche si souvant a louer son maître, ne dise absolument rien de cet amour pour les arts et pour les Lettres, qui a rendu Léon X a jamais celèbre, et qui lui a mérité l'honneur de donner son nom a son siecle...

Wie dem auch sey, es war ein Glück für Raphael und seine Kunst, daß er unter einem Fürsten lebte, der ihm einen angemessenen Wirkungskreis anzuweisen wußte. Daß er die Freundschaft der vortrefflichsten Männer seines Zeitalters genoß, war mehr eignes Verdienst als eine Begünstigung äußrer Umstände. Leuchtete es nicht schon von selbst ein, wieviel gegenseitige Freundschaft zwischen Künstlern und Gelehrten zum Besten sowohl der Künste als der Wissenschaften fruchten kann, so würden die Beyspiele eines Pousin und del Pozzo, eines Maratta und Bellori, eines Mengs und Winkelmann zum Beweise dienen können. Zu den Gelehrten Freunden Raphaels gehörten der Graf Castiglione [k], Ariost, Aretino, P. Bembo, Paul Giovio, Andr. Navagiero, Andr. Fulvio, und vorzüglich Fabio Ravennate, den er nach dem Zeugnisse eines Zeitgenossen [l] wie seinen Vater und Lehrer ehrte, und sich in allen

k. Man hat von ihm Lateinische Gedichte auf den Tod Raphaels. In einem Briefe an seine Mutter Aloysia vom 13. Aug. 1520 heißt es: "Ich bin gesund, es ist mir „aber, als wäre ich nicht mehr in Rom, da mein armer „Raphael nicht mehr ist" u. s. w.

l. Siehe Caelii Calcagnini Epistol. critic. et famil. Lib. VII. ep. 27. p. 225. (Amberg. 1618. 8.). Wegen der Seltenheit dieses Buchs setze ich die ganze an Nachrichten über Raphael reichhaltige Stelle selbst her: Est Fabius Rhavennas senex stoicae probitatis, quem virum non facile dixeris humaniorne sit an doctior. Per hunc Hippocrates integer plane latine loquitur, et iam veteres illos soloecismos exuit. Id habet homo sanctissimus, rarum apud omnes gentes, sed sibi peculiare: quod pecuniam ita contemnit, ut oblatam recuset, nisi summa necessitas adigat. Alioqui a Leone Pont. menstruum habet stipem, quam amicis aut affinibus solet erogare. Ipse holusculis et lactucis Pythagoraeorum vitam traducit in gurgustulio, quod tu iure dolium Diogenis appellaveris, studiis non immorans sed immoriens; et plane immoriens, quare gravem

allen Dingen nach seinem Rathe richtete. Eben dieser Schriftsteller rühmt auch Raphaels sich immer gleiche Bescheidenheit, seine Gefälligkeit im Umgange, und die Mäßigung, womit er seine Meynungen bestreiten hören konnte, so daß ihm dergleichen Gespräche vor andern lieb waren: Eigenschaften, die ihm freylich die Freundschaft Aller, die sich ihm mit einigem Gefühl näherten, erwerben mußten. Feinde konnte ein Mann von Raphaels Charakter eigentlich nicht haben, der bey

gravem admodum et periculosam aegritudinem homo alioqui octogenarius contraxerit Hunc alit et quasi educat vir praedives et Pontifici gratissimus Raphael Urbinas, iuvenis summae bonitatis, sed admirabilis ingenii. Hic magnis excellit virtutibus, facile pictorum omnium princeps, seu in theoricen seu praxin inspicias. Architectus vero tantae industriae, ut ea inveniat et perficiat, quae solertissima ingenia fieri posse desperarunt. Praetermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat, tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (Nec mihi nunc de Basilica Vaticana, cuius Architecturae praefectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem revocata, ita Leonem Pont. ita omneis Quirites in admirationem erexit, ut quasi caelitus demissum numen ad aeternam urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium fugiens: utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitae praemium putet. Hic Fabium quasi praeceptorem et patrem colit ac fovet: ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit.

bey den erhabensten Talenten, durch seine schöne Gestalt, sein gefälliges Wesen, seine milde Gemüthsart alle Herzen unwiderstehlich gewann. Aber er hatte Neider seines Ruhmes und seiner Größe: diese erniedrigende Rolle spielte vorzüglich der ganze Anhang Michelangelo's und die sämmtlichen Florentinischen Künstler. Ganz ungegründet ist es indessen, was Herr von Scheib unter dem akademischen Nahmen Köremons meldet [m]: "Raphael fand schon als ein Jüngling, so „geschickt er auch war, Lästerer seines Nahmens, in„dem sie ihn il Boccalajo d' Urbino, den Töpfer von „Urbino, nannten, weil er auf irdenes Geschirr von „Faenza mahlte, und es so hoch brachte, daß man „heute noch dergleichen Schalen und Schüsseln von sei„nem Pinsel für unschätzbar hält".

Zuvörderst muß man, was den eben angeführten Spottnahmen anlangt, bemerken, daß er ganz allein von Malvasia, dem Geschichtschreiber der Bolognesischen Mahler, herrührt [n]. Dieser hat es in der Folge für einen Irrthum ausgeben wollen, und die Schuld auf die Drucker geschoben; er hat sogar den Bogen, der jenen Ausdruck enthielt, umdrucken lassen [o], so daß auch die Exemplare seines Werkes, worin er steht, sehr selten geworden sind. Man kann sich hierüber aus zwey Schriften des Vittoria und Zanotti näher unterrichten [p].

Daß

m. Köremon. Th. 2. S. 316.

n. Felsina Pittrice T. I. p. 471.

o. Zuerst las man daselbst: Ardire così estatico ed elevato crederò io fosse mai per essersi arrischiato entrare nella savia, per non dire umile idea d' un Boccalajo Urbinate? Diese albernen Worte veränderte der Verfasser nachher so: Ardire —— entrare nella tanto dotta per altro e ferace idea del gran Raffaelle?

p. Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice, per difesa

Daß Raphael niemahls unächtes Porzellän gemahlt hat, ist jetzt zu bekannt und ausgemacht, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Ueber dieß fällt die Epoche des schönsten unächten Porzelläns erst in die Zeiten nach seinem Tode, nähmlich vom Jahre 1530 bis 1560. Alle vor diesem Zeitraume verfertigten Arbeiten sind noch roh, alle späteren matt; ihre eigentliche Blüthe ist auf die erwähnten dreyßig Jahre eingeschränkt.

Herr von Heinecke glaubt [q], der Irrthum sey daher entstanden, daß er ein Verwandter Raphaels, Guido Durantino gewesen, der eine Fabrik solcher Arbeiten zu Urbino angelegt. Aber er giebt die Quelle dieser Nachricht nicht an, und ich habe sie nicht entdecken können. Uebrigens macht er über die ganze Materie mehrere einsichtsvolle Bemerkungen, und seine Vermuthungen haben viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Winkelmann scheint nicht unterrichtet gewesen zu seyn, wie sehr nachdrücklich Malvasia die Beschuldigung von sich abgelehnt, als habe er Raphaeln durch den Spottnahmen des Töpfers herabwürdigen wollen [r]. Wenn er nachher an derselben Stelle sagt, die Unwissenheit jenseits der Alpen zeige dergleichen Schüsseln und

Gefäße

difesa di Rafaelle etc. da *D. Vincenz. Vittoria.* Roma 1703. 4. Lettere familiari in difesa del Conte Carlo Cesare Malvasia etc. per *Giov. Pietro Zanotti.* Bologna 1705. Außerdem findet man einen sehr interessanten Brief von Giamp. Zanotti an Bottari über diese Sache in den Lett. Pittor. T. III. p. 370 u. f.

q. Nachrichten von Künst. und Kunstsachen Th. 2. S. 19.

r. Von der Fähigkeit der Empfind. des Schönen in der Kunst. S. 5.

Gefäße als eine Seltenheit auf, so antworte ich hierauf, daß sie nicht nur in der That als Seltenheiten angesehen werden können, sondern daß man auch einen großen Theil davon für Kopien von Skizzen Raphaels oder aus seiner Schule muß gelten lassen. Unter der Regierung des Herzogs Guidobaldo des zweyten von Urbino fing man an, das unächte Porzellän nach Zeichnungen und Kupferstichen von Raphaels Werken zu mahlen, und daher kömmt es, daß man häufig Vorstellungen darauf antrifft, die mit seinen Gemählden in den Zimmern des Vatikanischen Palastes übereinstimmen, oder doch nur in wenigen Stücken, Raphaels eignen Entwürfen und Handzeichnungen gemäß, die man noch hier und da in Kabinetten aufbewahrt, von jenen abweichen. Das Misverständniß, als ob der große Künstler sich herabgelassen habe, Schüsseln zu mahlen, das ohne Zweifel hauptsächlich durch diesen Umstand veranlaßt worden, könnte wohl auch durch die Nahmensähnlichkeit eines andern berühmten Künstlers, nähmlich des Raphael dal Colle oder dal Borgo, der sich viel mit Arbeiten für diese Fabrik beschäftigte, begünstigt worden seyn. Der in Italien eingerissene und noch immer herrschende Gebrauch, Personen nur nach ihrem Taufnahmen, oder höchstens ihrem Geburtsorte zu bezeichnen, hat nur zu oft den Verlust des wahren Nahmens der Künstler, und mancherley Verwirrungen in der Geschichte der Künste verschuldet. Unter allen Mahlern, die sich mit dieser Art von Arbeit abgegeben, hat Orazio Fontano von Urbino den größten Ruhm erlangt[s]. Man hat an mehreren Orten Sammlungen von dergleichen unächten Porcelän:

die

s. Man erkennt seine Arbeiten an folgendem Zeichen:

(O V F F)

die größte und wichtigste unter allen ist zu Loreto. In den uns benachbarten Gegenden ist keine so angesehen als die, welche der Herzog von Braunschweig besitzt, die gewiß eine genaue Untersuchung verdiente.

Das letzte unsterbliche Werk Raphaels ist seine Verklärung Christi. Es war für den Cardinal Julius de Medicis, nachmahligen Pabst Clemens den siebenten, bestimmt, der es für 655 Dukaten (Ducati di camera) bestellt hatte, in der Absicht es nach Frankreich in seine erzbischöfliche Kirche zu Narbonne bringen zu lassen. Durch den plötzlichen Tod Raphaels aber verschwand auf einmahl die Hoffnung je wieder in Rom ein so vortreffliches Werk zu bekommen, und dieß bewog den Cardinal, es daselbst zu lassen, und der Kirche S. Pietro Montorio ein Geschenk damit zu machen [t].

t. Diese Schenkung soll einer Inschrift zufolge, die man im J. 1757 bey Wegräumung des Altars entdeckte, im Jahre 1523 geschehen seyn. Vermuthlich ist dieß aber ein Irrthum, der von allen Biographen selbst von Comolli in seinen Anmerkungen zu Raphaels Leben S. 58. unbemerkt geblieben ist. Ein Brief des Grafen Castiglione (Lettere T. I. p. 74. lett. 27) an den Cardinal vom 7 May 1522 scheint zu beweisen, daß die Schenkung schon in diesem Jahre vollzogen gewesen. Raphael hatte nähmlich nicht die ganze Zahlung empfangen, und sein von ihm zum Erben eingesetzter Schüler Giulio Romano wandte sich daher an den Grafen, um durch seine Vermittelung die noch rückständige Schuld zu erhalten, welche Angelegenheit eben der angeführte Brief betrifft. In einem gegenwärtig im Archiv der S. Maria Novella zu Florenz befindlichen Rechnungsbuch steht hierüber unter dem Jahre 1522. folgendes angemerkt: Giulio dipintore di contro dee avere ducati 224 d'oro di Camera, facciamoli buoni per conto della tavola da altare dipinta da maestro Rafaele d'Urbino, che si donò alla chiesa di S. Pietro a Montorio di Roma, benchè detta tavola costò ducati 655 di camera.

Es würde eine überflüßige Mühe seyn, wenn ich hier dieß Gemählde von neuem beschreiben wollte, das von so vielen Schriftstellern, Künstlern und Dilettanten beschrieben, gelobt, getadelt und zergliedert worden ist. Mit der tiefsten Einsicht hat Mengs davon geurtheilt[u]: Richardson[x] und Falconet haben es scharf kritisirt. Es sey mir erlaubt, hier nur einige Betrachtungen über den Hauptfehler anzustellen, welchen man dem Künstler zur Last legt, und zu versuchen, in wie fern sich seine Anordnung rechtfertigen läßt. Man tadelt Raphaeln, daß er gegen die ersten unumstößlichen Regeln der Komposizion sich nicht auf eine einzige Handlung und einen Moment beschränkt, sondern zwey ganz verschiedne Handlungen, folglich auch zwey Momente willkührlich in seinem Gemählde verbunden habe, indem der obere Theil desselben die Verklärung Christi, der untere hingegen den Mondsüchtigen, von den übrigen Jüngern umringt, darstellt. Dem Evangelisten zufolge[y], sagt der Vater dieses Unglücklichen zu Christus, als er vom Berge zurückkehrt: "Ich habe ihn „zu deinen Jüngern gebracht, sie konnten ihn aber nicht „heilen". Dieß war also während der Abwesenheit des Heilands vorgefallen: und welche Unwahrscheinlichkeit liegt darin, daß bey den Begebenheiten derselbe Augenblick angewiesen wird? Dieß ist unstreitig Raphaels Idee gewesen; er macht sie dadurch noch einleuchtender, daß er einige von den Jüngern im Vordergrunde nach Christus hinaufzeigen läßt; nicht als ob sie etwas von der Verklärung sehen wollten, denn davon sollten und konnten sie nichts sehen oder wissen, die drey oben auf dem Berge ausgenommen: sondern sie scheinen vielmehr den

u. Opere T. I. p. 143 sq.

x. Richardson T. II. p. 44. III. p. 610.

y. Matth. 17, 16.

den Vater wegen seines Sohnes zu trösten, und ihn auf die Zurückkunst des Heilands zu verweisen. Dieß ist also der von jenen Tadlern übersehene Berührungspunkt der beyden Theile der Handlung. Die Jünger wußten dem Mondsüchtigen nicht zu helfen, weil ihr Meister abwesend war, und seine Abwesenheit war nothwendig, damit seine göttliche Natur durch die Verklärung wenigen Auserwählten offenbart würde. Man sieht also freylich auf diesem Gemählde zwey verschiedne Szenen, die aber beyde in demselben Zeitpunkte vorgefallen sind, und denen es nicht, wie Falconet behauptet, an aller Verbindung mit einander fehlt, so daß sie nur der Ersparniß wegen auf dieselbe Leinwand gebracht zu seyn scheinen mußten[z]. Was die Darstellung der Verklärung selbst betrifft, so scheint sie mir so erhaben, wie die Höhe dieses außer aller sinnlichen Erfahrung liegenden Gegenstandes es erfordert. Auch das Schrecken der Apostel auf dem Berge ist kräftig und groß, ganz nach den Worten des Evangelisten ausgedrückt[a]. Christus erscheint nebst Moses und Elias in den Wolken schwebend. Obgleich der heilige Geschichtschreiber von diesem Umstande nichts erwähnt, so muß man doch in der That zur beißenden Satyre ausschweifend geneigt seyn, oder sich muthwillig den Eindrücken des Schönen verschließen, um sich darüber Ausdrücke zu erlauben, dergleichen Falconet gebraucht: "wenn „Raphael es wohl bedacht hätte, würde er diese drey Figu„ren nicht symmetrisch haben in der Luft baumeln lassen".

Der

z. Oeuvres de Falconet, T. IV. p. 274. Edit. Lusanne 1781. 8. Ce sont *deux sujets sans rapport*, et que, par économie il semble, qu'on ait voulu répresenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site.

a. Matth. 17, 5. 6.

Der Begriff der Verklärung muß dem Künstler nicht dogmatisch vorgeschrieben seyn, wenn nicht aller Dichtung ein Ende gemacht werden soll; aber, wenn sie eine wundervolle Erhöhung des Körpers über seinen irdischen Zustand ist, warum sollte nicht auch auf so lange das Gesetz der Schwere für ihn aufgehoben seyn? Die lichte Wolke, welche nach dem Evangelisten die Verklärten überschattete, ist schon ein hinreichender Anlaß zu der Vorstellungsart, die Raphael gewählt hat.

Ob Raphael diesem Gemählde selbst die letzte Vollendung gegeben, oder ob noch einiges daran gefehlt, was seine Erben Giulio Romano und Gianfranz. Penni nachher ausgeführt, ist eine Sache, die bis jetzt nicht zur völligen Gewißheit hat gebracht werden können. Wenn ich indessen erwäge, daß es bey den Feyerlichkeiten seiner Bestattung über seinem Haupte aufgestellt worden ist, so kann ich mich nicht überreden, daß dieß geschehen seyn sollte, wenn es damahls noch nicht ganz fertig gewesen wäre. Ausgezeichnete Kopien giebt es, so viel ich weiß, nur zwey von diesem Werke: die eine befindet sich im großen Saal des Palastes Barberini, die andere zu Madrid in der Kirche der Theresianerinnen [b]. Diese wird für ein Original ausgegeben, und man weiset daselbst Dokumente vor, auf die man sich deshalb stützt: allein sie ist zuverläßig von Giulio Romano verfertigt worden. Eine dritte wurde in weit neuern Zeiten von Stefano Pozzi gemahlt, und zwar nach einem größern Maaßstabe, weil das Gemählde nach ihr für die Peterskirche in Rom in Mosaik übertragen werden soll. Es ist das harte Loos der Mosaischen Mahlereyen, Kopien von Kopien seyn zu müssen.

Nachdem

b. S. Conca descrizione Odeporica della Spagna. Parma 1793. T. I. p. 204.

Nachdem wir die größten Denkmahle dieses einzigen Künstlers nach ihrer Zeitfolge durchgegangen haben, so sind wir jetzt zu dem unglücklichen Augenblicke gelangt, wo er zu früh für die Kunst, wenn gleich nicht für seine eigene Unsterblichkeit, die glänzendste Laufbahn plötzlich beschloß. Er starb im J. 1520 im sieben und dreißigsten Jahre seines Alters. Man erlaube mir, über die beschleunigenden Ursachen seines Todes, welche Vasari angiebt, einen dichten Trauerschleyer zu werfen. Vielleicht würde sich vieles zu seiner Vertheidigung anführen, und sogar die ungerechte Verläumdung des Florentinischen Geschichtschreibers aufdecken lassen. Allein um dieß zu thun, würde ich in allerley Untersuchungen über jene vom Raphael geliebte Bäckerin, über das vom Kardinal Dovizio da Bibiena ihm gethane Anerbieten ihm seine Nichte zur Ehe zu geben, und über hundert ähnliche Geschichtchen hineingehen müssen, die auf die Fortschritte der Kunst gar keinen Einfluß gehabt haben[c]. Ich trage daher lieber meine Gedanken

c. Es finden sich fast bey allen Lebensbeschreibungen von Raphael, einige Epigramme, welche auf ihm verfertigt worden, unter welchen das bekannte von P. Bembo: Ille hic est Raphaël etc. gemeiniglich an der Spize ist. Da dieses aber nebst mehreren andern in allen Ausgaben des Vasari steht, so finde ich es unnöthig, sie von neuen hier aufzunehmen. An ihre Stelle will ich ein Epigramm des Marc Antonius Muretus hinsezen, welches vermuthlich wenigen Lesern bekannt seyn wird. Es ist folgendes:

Raphaelis Urbinatis, Pictoris eximii, tumulus.
Ipse loquitur.

Sic mea naturam manus est imitata, videri
Posset ut ipsa meas esse imitata manus.
Saepe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
Credidit esse, meae quod fuit artis opus.

Miraris,

ken über einige andre wichtigere Punkte vor, die dazu dienen können, historische Thatsachen aufzuklären, in Ansehung deren bis jetzt immer einer den andern ausgeschrieben hat, ohne sich um die ächte Quelle zu bekümmern.

Verschiedne sind der Meynung, Raphael habe sich auch mit der Skulptur abgegeben. Dieß gründet sich auf eine Stelle in den Briefen des Grafen Castiglione [d]; er fragt nähmlich in einem derselben den Giulio Romano, ob er noch den Knaben aus Marmor von der Hand Raphaels besitze? Cavaceppi, der jedoch in der Wahrhaftigkeit seiner Behauptungen kein Apostel ist, giebt uns in seinem Werke [e] einen kleinen Knaben, der todt auf dem Rücken eines Delphins liegt, für ein Werk Raphaels aus, das nähmlich nach seiner Erfindung von Lorenzetto ausgeführt worden. Vielleicht ist dieß eben der, dessen Castiglione erwähnt. Aber der Jonas und Elias von Lorenzo di Credi, die man in der Kapelle Ghigi in der Kirche alla madonna del popolo sieht, wurden allerdings nach Modellen von Raphaels Hand ausgearbeitet [f].

Jeder

Miraris, dubitasque? audito nomine credes.
 Sum Raphaël, hei mî, quid loquor? immo fui.
Et tamen, his dictis, quid opus fuit addere nomen?
 Alterutrum poterat, cuilibet esse satis.
Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
 Et praestare vicem nominis ipsa potest.

S. Mureti Poëmata varia, in Operib. ed. D. Ruhnken. p. 768. Lugd. Batav. 1789. 8.

d. *Lett. del C. Castigl.* ep. 64. p. 107, und Lett. Pittoriche T. V. p. 161.

e. *Raccolta d'antiche Statue* Rom. 1768. Vol. I. Tav. 44.

f. S. *Maffei Raccolta di Statue.* Tab. 155 u. f. und *Titi Descrizione delle Pitt. di Roma.* 1763. p. 391.

Jeder Mahler von Einsicht weiß den Thon zu handhaben, und wenn es ihm auch an der Uebung fehlt, um eine vollendete Bildnerarbeit auszuführen, so wird er doch gewiß genug davon verstehen, um sich seine kleinen Modelle aus Wachs oder auch aus Thon zu machen. Diese, mit feuchten und an den Thon anliegenden Gewändern bekleidet, dienen ihm alsdann hauptsächlich dazu, die Schatten, Schlagschatten u. s. w. daran zu studiren, wie auch um die vortheilhafteste Ansicht der dargestellten Figur, Gruppe oder Geschichte zu erwählen. Zu eben diesen Zwecken wird das hölzerne Modell oder die Gliederpuppe (Französisch manuequin) von den Mahlern, besonders den Porträtmahlern gebraucht, welche sie mit dem Anzuge zu bekleiden pflegen, worin die gemahlte Person abgebildet zu werden wünscht. Man behauptet, daß die Erfindung eines solchen beweglichen Modelles von Holz in die Zeiten Raphaels falle, und giebt den Baccio della Porta, oder den Fra Bartolomeo di S. Marco als den Urheber derselben an. Aber Vasari, auf den man sich einzig hiebey stützt, sagt nicht, daß Bartolomeo der Erfinder gewesen [g], sondern, daß er nur ein Modell von natürlicher Größe habe machen lassen, um es mit Gewändern und Rüstungen zu bekleiden [h].

Genau genommen, kann diese Erfindung überhaupt den Neueren nicht zugeschrieben werden, da die Alten sie unstreitig schon gekannt, aber vermuthlich keine Anwendung davon auf die Kunst gemacht haben. Man hat in verschiednen alten Grabmählern unter andern auch kleine Figuren mit beweglichen Gelenken gefunden, die allen Ansehen nach eine Art von Spielzeug gewesen

g. *Vasari* Ed. Bottari, T. II. p. 61.

h. Siehe in dieser Rücksicht *Vasari* Ed. Bottari T. III. p. 4. im Leben des Benvenuto Garofalo.

gewesen sind. Was Plato vom Dädalus sagt, er sey der Erfinder beweglicher Figuren gewesen, gehört freylich keinesweges hieher. Es ist weiter nichts damit gemeynt, als daß er zuerst seine Figuren durch den Schein der Bewegung zu beleben wußte, indem er die Beine, welche an den Egyptischen Statuen in grader Linie dicht an einander geschlossen waren, von einander trennte und ihnen freyere Stellungen gab, so daß sie in Vergleich mit jenen fortzuschreiten schienen. Auch mit den Automaten, welche in neueren Zeiten die gefabelten Wunder des Dädalus zur Wirklichkeit brachten, haben wir es hier nicht zu thun. Diese Kunst wurde indessen schon vor beträchticher Zeit in sehr hohem Grade getrieben. Commandino [i], ein berühmter Medikus und Mechanikus hat sich darin ausgezeichnet, und auf ihn spielt Baldi an, wo er sagt [k]:

O come l'arte imitatrice ammiro
Onde con mode inusitato e strano
Muovesi il legno, e l'uom nepende immoto.

Zur Zeit König Philipp des zweyten von Spanien verfertigte Juanelo zu Valenza [l] ein Automat, das von seinem Hause bis zum bischöflichen Palaste ging, wes-

i. Friedrich Kommandino, ein Edelmann aus Urbino, geb. 1509 † 1575 war ein berühmter Mathematikus und Arzt. S. *Baldi Cronica de Matematici etc. Urbino* 1707. *p.* 137. In der Vorrede an den Leser findet man, daß Baldi von diesem, seinem Lehrer, das Leben geschrieben hat. conf. Veterum Mathematicorum Opera. Paris 1693. Praef. p. VI.

k. Versi e Poesie di Bernardino Baldi. Venezia 1590. 4. Auch hat Baldi das Werk des Hero über die Autonomaten aus dem Griechischen übersetzt.

l. Juanelo Turriano, gebürtig aus Cremona. S. Conca descrizione Odeporica della Spagna. T. I. p. 287. Parma 1793. 8.

weswegen auch noch diese Straße nach dem hölzernen Manne (hombre de palo) genannt wird.

Ob die griechischen Künstler den Gebrauch der Gliederpuppe gekannt, und sie mit den Nahmen Κινναβος bezeichnet haben, scheint mir zweifelhaft zu seyn. Κινναβος oder proplasma kann sehr gut ein Modell, schwerlich aber ein bewegliches Modell bedeuten. Lessing irrt sich daher wo er sagt [m]: "Stephanus erklärt „zwar Κινναβος bloß durch proplasma, ein Modell, „dieß aber kann wohl der Bildhauer brauchen, nicht aber „der Mahler". Wir haben eben gesehen, zu welchen Zwecken sich auch Mahler Modelle zu machen pflegen. Hingegen mit dieser Art von Modellen den berühmten Kanon des Polyklet vermengen [n], der unstreitig eine für die Verhältnisse des menschlichen Körpers zur Regel dienende Figur war, das wäre in der That eben so, als ob man auch die anatomischen Figuren in den Werkstätten der Künstler darunter zählen wollte.

Doch welche Bewandtniß es auch mit der Erfindung der Gliederpuppe haben mag, so kann sie dem Mahler gewiß von großem Nutzen seyn, hauptsächlich für die Bekleidung. Nur muß er im Gebrauch derselben vorsichtig seyn, damit nicht die Falten, die er darnach mahlt, nicht eine gewisse trockne und harte Form bekommen, welche verräth, daß dasjenige, was sie bekleiden, nicht Fleisch sondern Holz ist.

Man kann aus mancherley Gründen mit Gewißheit schließen, daß Raphael mit seinen großen Einsichten als Künstler auch ziemlich ausgebreitete Kenntnisse eines Gelehrten vereinigt habe. Vasari sagt an einer Stelle [o], wo er die verschiednen Hülfsmittel aufzählt, die

m. In seinen Kollektaneen S. 303.

n. Ebendaselbst S. 304.

o. *Vasari* Ed. Bottari T. III, p. 543.

die er bey seinem Werke gebraucht: "in der Ausarbei„tung desselben haben mir, wie ich schon anderswo „gesagt, die Schriften des Lorenzo Ghiberti, des Do„menico Grillandai, und des Raphael von Urbino kei„ne geringe Hülfe geleistet".

Schon Richardson[p] hat über diese Stelle des Vasari verschiedne Bemerkungen gemacht; er sagt, er erinnre sich nicht, beym Durchlesen des Vasari irgend eine andre Stelle gefunden zu haben, wo Raphael als Schriftsteller erwähnt werde, und habe vergeblich nach der vorhergehenden Erwähnung gesucht, worauf Vasari den Leser zurückweise. Auch mir ist es eben so gegangen, ob ich gleich diesen Schriftsteller häufig gelesen. Indessen könnte es seyn, daß der Ausdruck: "wie ich schon anders wo gesagt", nur die Schriften des Lorenzo Ghiberti anginge, von denen Vasari wirklich an andern Stellen geredet hat[q].

Vermuthlich sind diese Schriften Raphaels zu den Zeiten des Vasari im Manuskript vorhanden gewesen, und so in den Händen der Künstler umhergegangen. Sie sind aber längst unwiederbringlich verloren, und jetzt würden selbst die eifrigsten Nachforschungen vergeblich seyn. Man hat nichts schriftliches mehr von Raphael außer einige Briefe, die vielleicht nicht einmahl alle authentisch sind. Indessen ist es doch der Mühe werth, von diesen wenigen Ueberbleibseln seiner Feder ein genaues Verzeichniß zu liefern. Die angeblich oder wirklich Raphaelischen Briefe sind also folgende:

1) An Francesco Raibolini, il Francia, genannt; man findet ihn beym Malvasia[r].

2) An

p. T. III. p. 372 verglichen p. 708.
q. *Vasari* Ed. Bott. T. I, p. 136. 138. 213 et 225.
r. Felsina Pittrice T. I. p. 45. Auch Lett. Pittor. T. I. p. 83.

2) An den Grafen Balthasar Castiglione; mehrmahls abgedruckt [s].

3) An den Ariosto; er soll ihn darin in Ansehung der Personen, die er auf dem Gemählde der Theologie vorstellen wollte, um Rath gefragt haben [t]. Dieser Brief war handschriftlich im Besitz des Cav. del Pozzo, er muß aber verloren gegangen seyn, da er sich nicht in der großen Sammlung der Briefe von Mahlern (Lettere pittoriche) findet.

4) An den Aretino; wird vom de Piles angeführt [u].

5) Ein Brief, wovon sich das Original zu Rom im Hause Albani befand, und wovon Richardson einen Auszug giebt [x].

6) Endlich ist in der neuen Ausgabe des Vasari [y] ein sechster, vorher noch nie gedruckter Brief Raphaels vom Jahre 1508 erschienen. Man hat ihn dem Mahler Bonfredi zu danken, der ihn dem della Valle mitgetheilt.

Man hat eine Zeitlang geglaubt, der Senat von Bologna besäße zwey Originalbriefe Raphaels [z]: aber die Sache hat nicht den geringsten Grund [a]. Auch ist ein Sonett vorhanden, das man ihm zuschreibt. Es steht

s) Lett. Pittor. T. I. p. 83. Wegen eines Druckfehlers T. II, p. 18. nochmahls abgedruckt. Unter den Briefen des Castigl. T. I. p. 172 und beym Bellori Descrizione delle Imagini. p. 100.

t. *Richardson* T. III. p. 372. und Bottari in den Anmerkungen zum Vasari Ed. di Siena. T. V. p. 263.

u. Conversations sur la peinture, im zweyten Gespräch.

x. T. III. p. 462.

y. Ed. di Siena. T. V. p. 236.

z. S. Lett. Pittor. T. IV. p. 270.

a. Ebendaselbst p. 272.

steht auf dem Rücken einer Zeichnung Raphaels, wovon ein gewisser Bruce der Eigenthümer gewesen [b].

Von seinen Kenntnissen als Architekt ist schon oben die Rede gewesen. Aus mehreren Angaben läßt sich schliessen, daß er die Baukunst in Verbindung mit der ihr so nah verwandten Alterthumskunde studirt, und in dieser gar nicht ungelehrt gewesen sey. Ein schriftlicher Befehl oder ein Breve Leo des zehnten [c] an Raphael beweist seine vertraute Bekanntschaft mit der Griechischen und Römischen Sprache. Der Pabst sagt darin: da er vernommen, daß die Steinmetze häufig denkwürdige Inschriften aus dem Alterthum zerstören, indem sie alte Stücken Marmor zu ihrem Nutzen verwenden, so übertrage er dem Raphael die Aufsicht hierüber, und habe an die ganze Gilde der Steinmetze Befehl ergehen lassen, daß niemand sich unterstehen solle, ohne Raphaels vorgängige Genehmigung, einen alten Stein mit Inschriften zu behauen oder zu zerstücken. Calcagnini, ein Zeitgenosse und Freund Raphaels, bezeugt [d], er habe den Vitruvius gründlich zu erklären und zu kritisiren gewußt. Auch erwähnt er eines großen Entwurfes, den dieser einzige Künstler gehabt, und von dessen Ausführung er schwärmerische Erwartungen hegt. Raphael sey nähmlich damit beschäftigt, das alte Rom nach seiner wahren Gestalt, Pracht und Symmetrie, den Angaben der alten Schriftsteller gemäß darzustellen; habe dieß schon zum Theil geleistet, und sich dadurch allgemeine Bewunderung verdient. Hierauf bezieht sich ebenfalls eine

b. S. *Richardson* T. III. p. 373.

c. Es ist datirt vom 27. August 1516. Bottari hat es uns aufbewahrt. S. Lettere Pittor, T. VI. p. 15.

d. In dem oben angeführten Briefe.

eine Stelle des Andreas Fulvius[e], welcher rühmt, daß Raphael, wenige Tage vor seinem Hintritt die Lage der Oerter und Theile des alten Roms, nach seinen Angaben abgebildet habe. Aus allem diesem ist leicht abzunehmen, wie genau ihm die Römischen Alterthümer bekannt gewesen seyn müssen.

Denkwürdige Reden hat man eben nicht von ihm aufgezeichnet, vielleicht weil seine Gespräche im Ganzen genommen verständig und belehrend waren, ohne daß darin schnelle Antworten und witzige Einfälle besonders hervorgeglänzt hatten. Er wird ja überhaupt als sanft und gefällig, keinesweges als zur beißenden Satyre geneigt, geschildert. Um desto mehr verdient ein Charakterzug angemerkt zu werden, welcher beweist, daß selbst Raphaels Sanftmuth zu Bitterkeiten gereitzt werden konnte, und alle Glaubwürdigkeit für sich hat, da sein herzlichster Freund Castiglione[f] ihn erzählt. Zwey Cardinäle hatten sich verabredet, ein Gemählde Raphaels in seiner Gegenwart zu tadeln, um ihn zum reden zu bringen, und behaupteten, die darauf befindlichen Figuren des h. Paulus und Petrus seyen zu roth. Raphael erwiederte schnell: "Wundert euch nicht, „meine Herren, ich habe dieß mit großer Ueberlegung „ge-

e. S. desselben Buch de Antiquitatibus Urbis Romae 1527. in dem Vorbericht an Clemens den siebenten: "Ruinas urbis, tuis optimis auspiciis persecutus ab interitu vindicare, ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quae iacerent in tenebris, nisi litterarum lumen accederet, priscaque loca tum per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas [quem honoris causa nomino] paucis ante diebus, quam e vita decederet [me indicante] penicillo finxerat".

f. Il Cortegiano T. I. p. 213. Ed. 1771. 8.

„gethan, denn man muß vermuthen, daß der h. Pau„lus und Petrus im Himmel eben so stark als hier auf „dem Bilde erröthen, aus Scham darüber, daß ihre „Kirche von solchen Leuten, wie ihr seyd, regirt wird".

Es ist nun nichts mehr übrig, als daß ich noch vom Style Raphaels rede: eine Materie, welche Mengs so vortrefflich abgehandelt hat, daß ich meine Leser gern ganz auf ihn verweisen möchte. Ich glaube daher auch keiner Entschuldigungen zu bedürfen, wenn man hier ohne Schwierigkeit die Gedanken und häufig sogar die Ausdrücke jenes tiefen Beurtheilers wiederfindet. Wo ich etwa von ihm abweiche, da geschieht es aus keiner andern Ursache, als weil er zuweilen von seinem Enthusiasmus hingerissen, sich über die Gränzen der Sinne erhebt und das weite Gebiet der Phantasie durchfliegt, da ich hingegen gern immer festen Fuß auf der Erde behalte.

Raphael hatte in seiner Jugend, wie alle, welche die Genauigkeit lieben, eine gewisse fleissige Behandlung an sich, die leicht in das trockne und knechtische ausartet. Ich gestehe dem Mengs gern zu, daß er in diesen frühen Zeiten die wahre Schönheit nicht gekannt hat. Allein in der Folge gelangte er dazu, und es fällt in die Augen, daß er sie nicht in der Anmuth und Lieblichkeit, sondern im Erhabnen suchte. Mengs scheint ihn zwar darüber zu tadeln, daß er von dem Schönen der Antiken nicht genugsam Vortheil zu ziehen gewußt, und daß er die Schönheit nur in der Natur aufgesucht habe; aber ich glaube, wir müssen hiegey nicht vergessen, daß im Zeitalter Raphaels noch nicht so viele alte Statuen wieder ans Tageslicht gezogen waren, als zu den Zeiten des Guido Reni. Auch paßt diese Bemerkung nur auf seine jugendlichen und weiblichen Gesichter; denn was seine Philosophen und

Apo-

Apostel betrifft, so hat Raphael darin die höchste Vortrefflichkeit erreicht, wie Mengs selbst anerkennt. Nach dem richtigen Ausspruche eben dieses philosophischen Denkers hat er die Verhältnisse des menschlichen Körpers auf das vollkommenste beobachtet; weniger glücklich ist er aber in den Händen gewesen: sie sind voller Ausdruck, aber nicht von auserlesenen oder edlen Formen.

Was ferner das Helldunkel anlangt, so ist nicht zu läugnen, daß Raphael nur das einfache und natürliche, nicht aber das idealische gekannt hat. Ich glaube, daß dieß seinen vielen Studien nach Basreliefs zuzuschreiben ist, die zwar sehr geschickt sind, einen Künstler über die Vollkommenheit der Formen zu unterrichten, aber auch leicht verleiten können, einen wesentlichen Theil der Kunst, nähmlich die Luftperspektiv, wodurch allein die Gegenstände gehörig von einander entfernt werden, zu vernachlässigen. Hätte indessen Raphael länger gelebt, so bin ich überzeugt, er würde auch diesem Mangel abzuhelfen gewußt haben. In seinem Gemählde der Verklärung bemerkt man schon ganz deutlich die Fortschritte, die er darin gemacht hatte.

Es ist wahrscheinlich, daß die gegenseitige Freundschaft Raphaels mit Fra Bartolomeo di S. Marco ihm behülflich gewesen, sein Colorit zu vervollkommnen. Man sieht deutlich bey angestellten Vergleichungen verschiedner von seinen Werken, daß er auf diesen Theil der Kunst viele Bemühungen wandte, und einer höheren Vollendung darin nachstrebte. In seinem Gemählde von der Theologie ist viel Wechsel, in der Schule von Athen ist die Farbengebung noch nicht völlig von einer gewissen Verworrenheit frey; und im Heliodor ist sie kräftiger als in jenen beyden. Hätte das

Schicksal ihm ein längeres Leben gegönnt, so hätte er sich ohne Zweifel der hellen Tücher entwöhnt, die er auf den Vorgrund seiner Gemählde zu bringen pflegt; er hätte gelernt, den Mitteltinten ein mannigfaltigeres Spiel zu geben; und endlich würde ihm Zeit und Erfahrung auch die Veränderung einiger Farben gezeigt haben, die er allzufreygebig gebrauchte, und die stark nachdunkelten, ja in der Folge in ein wahres Schwarz ausarteten.

In Ansehung der Erfindung und der Komposizion seiner Gegenstände ist es nicht genug, ihn vortrefflich zu nennen: hier ist er in der That einzig und eigner Schöpfer seiner Größe. Was er darin geleistet, konnte er eben so wenig von den alten Basreliefs, als von den Werken seiner neueren Vorgänger lernen. Allein das, worin bis jetzt niemand den Raphael übertroffen hat, ihm gleich oder auch nur nahe gekommen, ist der Ausdruck. Der seinige ist ganz Natur, ohne Verdrehungen, ohne Zwang, ohne Ziererey und ohne anatomischen Prunk. Man sollte denken, er habe eine Regel, welche Cicero [g] dem Redner giebt, vor Augen gehabt. "Alle diese Gemüthsbewegungen, sagt der Römische Lehrer der Beredsamkeit, müssen von Gebährden begleitet werden, nicht von theatralischen, welche „die Worte gleichsam mahlen, sondern von solchen, „wodurch der Sinn und Nachdruck der Rede nur im „Ganzen angedeutet wird, mit männlichen Stellungen, „dergleichen sich der Körper bey kriegerischen oder gymnastischen Uebungen angewöhnt, nicht wie man sie „auf der Schaubühne zu sehen pflegt". In der That zwischen den Gemählden Raphaels und andrer Meister, auch der berühmtesten, bemerkt man in Ansehung des Aus-

g. de Oratore Lib. III. 59.

Ausdrucks eben denselben Unterschied wie zwischen einem Helden und einem Schauspieler, der ihn auf der Bühne vorstellt; was dieser durch Nachahmung zu erreichen strebt, ist jener vermöge des Antriebes seiner innern Natur. Ungern reiße ich mich von einem Gegenstande los, der tiefer ergründet zu werden verdient, wodurch aber hier der Faden der Geschichte zu sehr unterbrochen werden würde. Nur sey es mir erlaubt, über eine Lehre, welche Mengs bey dieser Gelegenheit vorträgt, einige Betrachtungen anzustellen.

Er empfiehlt nähmlich Raphaeln allen Künstlern als das große Muster im Ausdruck, das heißt, in der Kunst jeder Figur ihren eigenthümlichen, der vorgestellten Handlung und vorzüglich dem gewählten Augenblicke derselben angemessenen Charakter zu geben, und bemüht sich in seiner Beschreibung des Gemähldes, so unter dem Namen Spasimo di Sicilia bekannt ist, zu zeigen, Raphael habe mit großer Kunst den Augenblick gewissermaßen zu verlängern gewußt[h]. Allein er verläßt seinen Lehrer, da er eben die lebhafteste Erwartung fernerer Aufschlüsse erregt hat, ohne den Weg zu zeigen, worauf der Künstler zu einer so seltnen Vollkommenheit gelangen kann. Vielleicht gelingt es uns, von der Betrachtung der Werke Raphaels und der Natur selbst geleitet, auf diese verborgne Spur zu kommen.

Da

h. Indessen ist Mengs nicht der erste, der diesen Gedanken gehabt. Man findet ihn schon in einem Briefe des Albani: che converrebbe mostrar più cose in un solo atto, e formar le figure operanti in modo, che si conoscesse in fare quello che fanno, quello ancora che han fatto, e che sono persare. S. Algarotti Op. T. II. p. 264 im Versuch über die Mahlerey.

Da hauptsächlich dreyerley dazu beyträgt, den Ausdruck, dessen die menschliche Gestalt fähig ist, hervorzubringen: das Minenspiel, vorzüglich der Blick der Augen, die Stellung oder Handlung des ganzen Körpers, und endlich die Bewegung der Hände; so sieht man bey genauerer Erwägung deutlich ein, daß die beyden Stücke dem Künstler unmöglich zu jener Verlängerung des Augenblicks dienen können, daß vielmehr strenge Einheit darin erfodert wird, wenn der Ausdruck nicht mit sich selbst im Widerspruche stehen soll. Es bleibt also kein andres Mittel übrig, um zugleich das, was vor dem Augenblicke, der dargestellt wird, hergegangen, und was auf ihm folgen soll, auf gewisse Weise sehen zu lassen, als die Bewegung der Hände. Da ihrer zwey sind, so ist es allerdings möglich, durch die eine den Anfang, durch die andre das Ende zwey verschiedner Handlungen anzudeuten.

Uebrigens müssen nicht alle Muskeln in gleiche Wirksamkeit gesetzt werden, sondern bloß den Antrieben des Gemüths folgen. Die müßigen Theile des Körpers müssen mit Kunst verborgen werden, und auch hierin ist Raphael Meister. Niemahls hat er eine unnütze Figur dargestellt, und nichts daran ist ohne Bedeutung. Man kann sagen, er habe unmittelbar für die Seele gemahlt. Denn obgleich die geistigen Empfindungen, welche seine Gemählde in uns erregen, durch den Sinn des Gesichts in unser Innres dringen, so sind sie doch von einer ganz andern Art als die sinnlichen Eindrücke, womit uns die Lieblichkeit der Farben und die Magie des Helldunkels schmeichelt. Kurz, Raphael schwang sich in diesem Stücke zu einer Höhe der Vortrefflichkeit hinan, über die sich zu erheben vielleicht nie einen Sterblichen gelingen wird.

Ich

Ich schließe diesen Artikel mit einer kurzen Litteratur der Schriften, welche Raphaeln betreffen. Sein Leben ist von Vielen beschrieben worden, aber die in Vasari's Werke enthaltene Biographie muß als die Hauptquelle betrachtet werden. Man hat sie auch besonders gedruckt, unter folgenden Titel:

Vita di Raffaëlle da Urbino, Pittore ed Architetto, tratta da quelle de' Pittori Scultori ed Architetti di Giorgio Vasari, in Roma 1751.
Es giebt davon zwey Ausgaben, eine in Folio und eine in Duodez.

Eine freye Uebersetzung aus dem Vasari hat Pierre Daret geliefert, unter dem Titel:

Abrégé de la vie de Raphael Sanzio d' Urbin. Paris 1607. 12.

Nach Herrn von Heinekens Angabe [i] ist dieß kleine Buch, an dessen Spitze man das Bildniß Raphaels findet, sehr selten geworden. Herr von Murr [k] führt eine zweyte Ausgabe desselben vom J. 1651 in Quart an. Allein dieß letzte ist ein Irrthum: sie ist in Sedez [l].

Dieselbe Lebensbeschreibung ist unter einem neuen Titel wieder erschienen.

Sr. de Bombourg (nicht Bomberg wie Murr schreibt) Recherches curieuses sur les desseins de Raphael, où il est parlé de plusieurs peintres Italiens. Lyon. 1709. 12. In dem eben angeführten Bücher-Verzeichnisse des Ducange kommt eine noch ältere Ausgabe vom J. 1675 gleichfalls in Duodez vor.

Folgende Lebensbeschreibung enthält nichts neues:

Vi-

i. Diction. des Artistes T. IV, p. 512.
k. Bibl. de Peint. T. I. 92.
l. Siehe Catalogue des Livres de Mr. du Cange. Paris 1733. 8. p. 539.

Vita inedita di Raffaelle da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli. Roma 1790. 4.[m] Dieß ist noch mehr der Fall bey den Biographien Raphaels von Giovio, Baldinucci, Sandrart, Bullard, Bellori, Milizia, Piacenza, d'Argenville, Felibien, de Piles und andern, bey denen ich mich daher gar nicht aufzuhalten brauche. Sie sind alle dem Wesen nach, der eine mehr der andre weniger Abschreiber des Vasari.

Auch kann ich bey dieser Gelegenheit ein Buch erwähnen, das bloß zum Behufe eines Betrugs abgefaßt ist, um nähmlich ein Gemählde, daß vom Andrea Schiavone herrührt, für ein Werk Raphaels zu verkaufen. Es heißt:

Nuova descrizione di due principalissimi Quadri di Raffaello da Urbino data in luce da Giacomo degli Ascani in Bologna 1720[n].

* * *

Es scheint hier der schicklichste Ort zu seyn, ehe wir hier die Geschichte der Römischen Schule weiter verfolgen, einige kurze Nachrichten über die frühesten Bemühungen, antike Kunstwerke wieder aufzufinden und zu sammeln, einzuschalten. Wir haben in der Einleitung Gelegenheit gehabt, das traurige Bild ihres allmähligen Unterganges und ihrer überhand nehmenden Vernachläßigung während des Mittelalters darzustellen. Wir haben gesehen, wie auch das, was sich davon erhielt, nicht im Stande war, den Verfall der Künste aufzuhalten, und wie diese Denkmähler eines höheren Geistes, im Schooße der Barbarey sich gleich-

m. und eine zweyte Ausgabe Roma 1791 in 4.
n. Lett. Pittorich. T. III. p. 355.

gleichsam se'bst überlebten, indem sie keine würdige Betrachter mehr fanden, vielweniger Künstler, die sie nur von fern nachzuahmen vermocht hätten. Das erfreulichere Gegenbild hiezu, und einer von den vielen Umständen, deren glückliches Zusammentreffen das goldne Zeitalter der Kunst unter Raphael möglich machte und vorbereitete, ist der Eifer, womit man in demselben Jahrhundert, wo sich das Studium der alten Litteratur wieder belebte, auf die Erhaltung und Wiederauffindung antiker Kunstwerke bedacht war. Auch war der Einfluß des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Künste nicht geringer, als der, welchen andre Seiten desselben auf den Gang der Wissenschaften und die Fortschritte der Litteratur gehabt haben. Die ältesten unter den modernen Mahlern richteten ihre Kunst durch das einzige, mehr fleißige als erleuchtete Studium der Natur mühsam wieder auf. Alles nahm einen ganz andern Schwung, als die Künstler anfingen, jene ewigen Muster der Vollendung zu betrachten und zu verstehen. Sie wurden dadurch zu höheren Bestrebungen, als die bloße Nachahmung des Wirklichen ist, geweckt; die Bildnerey und Mahlerey wurde in einem ausgedehnterem Sinne und mit mehr Methode getrieben. Das Studium der Antike wirkte vortheilhaft auf das Studium der Natur zurück: durch die Vergleichung dieser mit jener wurde man auf das Wesentliche aufmerksam gemacht, und in der Auswahl des Edleren geleitet. Man blieb auch nicht bey der Außenseite stehen, sondern suchte die Gesetze der Erscheinung des menschlichen Körpers anatomisch zu ergründen. Die Formen mußten daher zierlicher und auserlesener werden, und die Zeichnung, die Seele der Mahlerey, größere Sicherheit und Richtigkeit gewinnen. Dieses Gepräge tragen auch die Kunst-

werke

werke aus jenem Zeitalter, wo man das Studium der Antike mit der Beobachtung der Natur aufs glücklichste vereinigte, unverkennbar an sich: sie locken durch eine Schönheit an, die in jenem ihren Grund hat, und befriedigen durch eine Wahrheit, welche sie dieser verdanken. Allein man blieb dieser einzigen ächten Methode, die von Raphael aufs vollkommenste ausgeübt ward, nicht lange getreu; und wir werden, wann wir auf das Zeitalter der Manieristen kommen, die Verirrungen zu entwickeln haben, die ein ausschliessendes Studium der Antike in der Kunst veranlaßte.

Anfänglich, ehe der Sinn für das Schöne in den alten Kunstwerken erwacht war, sammelte man sie bloß gelegentlich und zu antiquarischen Zwecken. Man stellte dergleichen, von welcher Art sie auch seyn mochten, zusammen in eben dem Geiste und mit eben dem leidenschaftlichen aber nicht immer besonnenen Eifer, womit man alte Handschriften aus dem Staube der Klöster hervorzog, und Bibliotheken errichtete. Solchen Sammlern waren daher auch diejenigen Denkmähler des Alterthums die liebsten, an denen Inschriften befindlich waren, und woraus man einen historischen Umstand erleutern, oder sonst eine antiquarische Merkwürdigkeit lernen konnte. Allein durch die Art, wie die Künstler die Antiken verehrten und benutzten, wurden auch die Gelehrten auf den ästhetischen Werth dieser Alterthümer aufmerksam gemacht; und man findet, daß mehrere alte Statuen gleich nach ihrer Ausgrabung von den Dichtern sind besungen worden. Als man im J. 1506 die Gruppe des Laocoon fand, geschah dieß mit einer Art von Wetteifer: es regnete lobpreisende Gedichte von allen Seiten, worunter das von Jac. Sadoletus sich am meisten auszeichnet. Ein Brief

Brief des Caesare Trivulzi von eben dem Jahre [o] kann uns einen Begriff von dem lebhaften Eindrucke geben, den dieß Kunstwerk bey seiner ersten Erscheinung machte. Allein diese Theilnahme der Gelehrten blieb bey einer unfruchtbaren Bewunderung stehen, aus der sie weiter keine Resultate zu ziehen wußten. Erst unserm Zeitalter blieb es vorbehalten, durch die Untersuchung der Ueberreste alter Kunst die Alterthumskunde nicht mit einzelnen, oft kleinlichen Notizen, sondern mit einem ganzen Fache zu bereichern, und jene Denkmähler als Materialien zu einer Geschichte der Künste anzusehen und zu ordnen. Wie sehr auch Winkelmann hiebey im Einzelnen mag geirrt haben, so bleibt ihm doch das Verdienst die Bahn gebrochen, und diese neuen Aussichten zuerst eröffnet zu haben.

Schon im vierzehnten Jahrhundert werden zwey der merkwürdigsten Männer desselben als Sammler von Antiquitäten genannt: Cola Rienzi [p], der überhaupt ein enthusiastischer Verehrer des Alterthums, besonders ein Nachahmer, und zuweilen ein Affe des klassischen Republikanismus war; und sein Freund Petrarcha, dem auch die alte Litteratur so viel verdankt. Der letzte hatte viele antike Münzen gesammelt, wovon er dem Kaiser Karl dem vierten einige schenkte, als er ihm im J. 1354 in Mantua aufwartete [q]. Diesem

o. Datirt vom 1 Jan. 1506 an seinen Bruder. S. Post. Marqu. Gudii Epp. p. 143. Lett. Pittor. T. III, p. 321 und Heyne Antiquar. Aufsätze. II St. p. 5. Mehreres findet sich beym Tiraboschi Storia della Lett. T. VII. P. I. p. 199.

p. S. Vita di Cola di Rienzi, scritta da Tomaso Fortifiocca scribasenato, wie auch die Geschichte seiner Revolution von du Cerceau und von Boispreaux.

q. S. Franc. Petrarch. Epist. Famil. L. X, ep. 3.

sem Beyspiele folgte nicht lange nachher Ciriaco von Ancona, der auf seinen vielen Reisen um das Jahr 1423 verschiedne Antiken zusammenbrachte[r]. Eben das that auch Paul der zweyte, der im J. 1464 den heiligen Stuhl bestieg[s]. Vom Niccolo Niccoli meldet uns Poggio[t], er habe sein ganzes Haus von alten Statuen, Gemählden und Münzen angefüllt gehabt. Poggio selbst sammelte um dieselbe Zeit Antiken, und hatte ein Zimmer mit marmornen Büsten ausgeschmückt. Wir übergehen die Privatbemühungen mehrerer Gelehrten aus diesem Zeitraume, eines Leonardo Aretino, Ambrogio Camaldolese, Fra Francesco von Pistoja und andrer, und kommen sogleich auf die mehr ins große gehenden Anstalten der Mediceer.

Kosmus und Peter Medici wandten ihre Freygebigkeit auch auf diese Gegenstände. Lorenzo Medici mit dem Zunahmen der Prächtige, war ein so eifriger Liebhaber alter Kunstwerke, daß er überall seine Geschäftsträger hatte, die dergleichen für ihn aufkaufen mußten. Noch jetzt sieht man zu Florenz verschiedne von ihm angeschaffte Sachen, unter andern einige Handschriften, die er auf das kostbarste hat binden und mit herrlichen antiken Gemmen und Kameen ausschmücken lassen. Indessen zeugt dieser Gebrauch derselben nicht weniger von dem thörichten Geschmacke des Zeitalters als die mit Gemmen besetzten Becher, die man noch in verschiednen Kabinetten als Seltenheiten antrifft. Während der politischen Unruhen, die sich gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts wi-

der

r. S. Mehus Vorrede zu Ciriaco Itinerario. Flor. 1742. Mazzuchelli Scrittori d'Italia T. I. P. I. p. 682

s. S. Platina in seinem Leben desselben.

t. Poggii Opera. Ed Basil. 1538. p. 276.

der diese Familie erhoben, litten gleichfalls die von ihnen in Florenz gesammelten Alterthümer. Indessen wurde vieles von dem, was damahls zerstreut worden war, durch den nicht lange darauf aus dem Hause der Medici gewählten Pabst, Leo den zehnten, aufgefunden und den rechtmäßigen Besitzern wieder zugestellt. Man sieht noch jetzt mehrere Handschriften in der Laurentianischen Bibliothek, welche auf diese Art wieder hineingekommen sind. Durch den ersten Großherzog Kosmus, der auch den Grund zu der gegenwärtigen großen Gallerie gelegt, hat die Antikensammlung einen starken Zuwachs erhalten [u]. Sein Nachfolger Franz hat sie, einigen Briefen des Ercole Bassi zufolge [x], beträchtlich vermehrt. Ferdinand der erste, der seinem Bruder nachfolgte, hatte während seines Aufenthaltes in Rom Gelegenheit gehabt, sich eine Anzahl Antiken anzuschaffen, die er zum Theil nach Florenz kommen ließ, als er die Regierung antrat. Doch blieben die zwey vorzüglichsten Stücke darunter, nähmlich die Statue der Venus, welche nachher unter dem Nahmen der Mediceischen so berühmt geworden, und die erhabene Gruppe der Niobe, damahls noch in Rom. Jene ließ Kosmus der zweyte nach Florenz kommen [y]; dasselbe geschah in Ansehung der letzten erst durch den Großherzog Peter Leopold [z].

Zeitgenossen des Lorenzo Medici, welche die Liebhaberey für alte Kunstwerke mit ihm gemein hatten, waren Bernardo Rucellai und Bartolomeo Fonte [a]. Eine

u. S. Pelli Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze. Florenz 1779. 8.
x. Letter. Pittor. T. III.
y. Bianchini Ragiona mento de' Gran. Duchi.. p. 54. 63.
z. S. Pelli, und Angelo Fabroni Dissertazione sulle Statue appartenenti alla fovola di Niobe fol. Firenze 1719.
a. Mehus Praef. in Vit. Ambr Camald. p. 56.

Eine Menge gelehrter Freunde der Alterthümer aus den damahligen Zeiten übergehen wir hier mit Stillschweigen, weil sie sich meistens auf Inschriften beschränkten. Mehr Beziehung auf das Studium der zeichnenden Künste hatten jedoch die Sammlungen des Pomponio Leti, des Marcantonio Sabellico, Conrad Peutinger und Andrea Fulvio, vorzüglich aber des Eliano Spinola, der zur Zeit Pabst Paul des zweyten vortreffliche Schätze alter Kunst zusammengebracht hatte. Man darf nur die Schriften eines Lucio Mauro, eines Ulisse Aldrovandi, eines Andrea Fulvio durchsehen, um sich eine Vorstellung von dem Wetteifer zu machen, womit sich damahls sowohl Privatpersonen als Fürsten bestrebten, ihre Häuser mit Denkmählern des Alterthums auszuschmücken. Welche Schätze dieser Art enthielten nicht die Wohnungen des Cardinals Federico Cesi, des Bindo Altoviti, des Cardinals Farnese, des Latino Giovenale, des Vizenzo Stampa, der Cardinäle Gaddi und Rudolfo Pio, des della Valle, des Guilielmo Cesarini, des Cardinals Savelli, des Valerio della Croze, des Cardinals Bernardino Maffei, des Giulio Porcaro, des Lorenzo Ridolfi, und die Villa des Cardinals Pio auf dem Monte Cavallo! Zu den berühmtesten Männern des sechzehnten Jahrhunderts, welche Antiken gesammelt, gehören auch der Graf Castiglione, Annibale Caro [b], und der Cardinal Pietro Bembo [c]. Dieser besaß unter andern eines der merkwürdigsten Ueberbleibsel aus dem Alterthum, nähmlich die Tabula Isiaca, welche davon den Zunahmen Bembina erhalten

b. S. Lettere T. II. lett. 129.

c. S. Opere di P. Bembo, T. III, p. 266. Epist. ad Flamin. Tomarozza.

halten hat, und in der Folge an die Herzoge von Mantua [d], von da in die Bibliothek zu Turin gekommen ist [e].

Unter den Italiänischen Fürsten zeichneten sich besonders die vom Hause Este als Liebhaber der Künste und Wissenschaften, und insbesondre des klassischen Alterthums aus. Ihr Hof zu Ferrara, nebst Mantua und Urbino war zu jenen Zeiten eine wahre Akademie für Gelehrte, Künstler und witzige Köpfe. Als Stifter des berühmten Musei Estensis hat man die Herzoge Borso, Leonello und Hercules den ersten anzusehen. Herkules der zweyte fuhr fort diese Sammlung zu vermehren, und obgleich seine Besitzungen vielen Schicksalen unterworfen gewesen, so zeugt doch noch der gegenwärtige Zustand des Museums von dem Enthusiasmus seiner Stifter. Auch die Herzoge von Savoyen standen hierin andern Fürsten Italiens nicht nach. Cesare Gonzaga, Prinz von Guastalla, war einer der größten Liebhaber, und ließ zu Rom alles, was er nur habhaft werden konnte, durch den Bischof von Gallese, Girolamo Garimberto aufkaufen. Dieser legte auch für sich selbst eine beträchtliche Sammlung an, und aus den zwischen ihm und dem Prinzen in den Jahren 1562-1567 gewechselten Briefen, sieht man, wie allgemein sich diese leidenschaftliche Liebe zu den Kunstschätzen des Alterthums damahls verbreitet hatte. Das

d. Sie war im Besitz derselben, als Pignorius sie kommentirte, und im J. 1600 herausgab. Eine andre Ausgabe erschien zu Amsterdam, im J. 1669.

e. Ich erinnere mich gelesen zu haben, es ist mir entfallen, wo, daß man nicht wisse, auf welche Art diese Tafel nach Turin gekommen sey. Ein über dieselbe im J. 1583 geschriebener Brief des Ercole Basso, eines Kunsthändlers, an den Cardinal Gaddi ist in den Letter. Pittor. T. III, p. 197, aufbewahrt worden.

Das Farnesische Museum, das in der Folge von Rom nach Neapel verlegt worden ist, hatte die Cardinäle Alessandro und Ranuccio zu Stiftern.

Der erste, der zu Venedig eine Sammlung von Statuen und andern Antiken veranstaltete, war der Cardinal Domenico Grimari. Der Patriarch von Aquileja Giovanni Grimari vermehrte dieselbe, und machte nachher der Republik ein Geschenk damit. Ihr Beyspiel erweckte den Trieb zur alten Kunst in einer nicht geringen Anzahl andrer Venetianer, deren Nahmen man beym Sansovino und Foscarini angegeben findet [f].

Die Verdienste mehrerer Päbste in diesem Fache sind bekannt genug. Paul der zweyte ist schon oben unter den frühesten Sammlern genannt worden. Das Zeitalter Julius des zweyten und Leo des zehnten macht hierin Epoche; indessen sind doch auch unter ihnen Denkmähler der Baukunst und Bildhauerkunst zu Grunde gerichtet worden, wie wir aus einem Briefe des Grafen Castiglione sehen, der gegen Leo sehr pathetisch darüber klagt [g]. Die erste Anlage zum Vatikanischen

f. Im Auszuge auch beym Tiraboschi T. VII, P. I. p 203.

g. Castigl. Lettere T. I. p. 105. Ma perchè doleremo noi de' Goti, Vandali e d'altri tali perfidi nemici, se quelli, liquali come padri e tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerla? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevono il medesimo officio, che ha vostra Santità, ma non già il medesimo sapere &c, — hanno atteso a ruinare tempj antichi, statue, archi ed altri edificj gloriosi! Quanto hanno comportato, che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti! Onde in poco tempo poi gli edificj sono venuti a terra. Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi! — Ne senza molta compassione pos-

nischen Museum rührt vom Cardinal Marcello Carvini her, der nachher unter dem Nahmen Marcellus der zweyte den päbstlichen Stuhl bestieg[h]. Es ist hier indessen der Ort nicht, die Geschichte der Erweiterung desselben bis auf unsre Zeiten zu verfolgen; noch weniger von den neuesten Gefahren zu reden, welche die päbstlichen Sammlungen bedrohn oder bedroht haben. Wir nehmen den Faden der neueren Kunstgeschichte wieder auf, wo wir ihn fallen ließen.

* *
*

Als das Haupt der Schüler und Gehülfen Raphaels ist Giulio Pippi, genannt Giulio Romano, (geb. 1492, gest. 1546) anzusehen. Er erscheint plötzlich in der Geschichte der Mahlerey als der auserwählte Zögling Raphaels, ohne daß man weiß, unter wessen Anleitung er seine ersten Lehrjahre hingebracht hat. Da er beständig um Raphael war, und unter seinen Augen arbeitete, so kann man von seinen Talenten nur aus solchen Werken ein sicheres Urtheil fällen, die er erst nach dem Tode seines Meisters verfertigt. Denn ob er gleich nebst Gianfrancesco Penni und einem dritten von ihm zum Erben eingesetzt war, und also ein Drittheil der Studien Raphaels in seine Hän-

posso ricordarmi, che poichè io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta, che era nella Via Alessandrina, l' Arco mal' aventurato, tante colonne e tempi, massimamente da M. Bartolommeo dalla Rovere. (Dieser starb als Bischof von Ferrara im J. 1495.) In den Briefen des Castiglione finden sich noch mehrere Stellen über solche Gegenstände.

h. Polydori Vita Marcelli.

Hände bekam, so entledigte er sich doch bald der Herrschaft, die der Genius desselben über ihn ausgeübt hatte, und überließ sich einem angebohrnen, aber bis dahin unterdrückten Hange für das Schreckliche und Gewaltsame. Der Reichthum seiner feurigen Einbildungskraft verleitete ihn nicht selten zu Ausschweifungen; und so legte er den ersten Grund zur manierirten Mahlerey, einem Gebäude, das nur allzubald durch die Zuccheri und unzählige Andre, von denen wir im Verfolg reden werden, seine volle Höhe erreichte.

Zu Rom vollendete Giulio Romano unter Clemens dem siebenten den großen Saal des Constantin, jedoch mit einigen Freyheiten. Noch unter demselben Pabste verließ er Rom. Der Graf Castiglione, der ein so warmer Freund Raphaels gewesen war, hegte auch gegen ihn ähnliche Gesinnungen, und bemühte sich auf alle Weise ihn nach Mantua in die Dienste des Marchese Fedderico Gonzaga zu ziehen, dessen Minister der Graf am päbstlichen Hofe war[i]. Hieraus ist also klar, daß sich Romano nicht, wie Einige behaupten, nach Mantua begeben habe, um dem Zorne Clemens des siebenten über die von ihm entworfnen und von Marco Antonio Raimondi gestochenen, unzüchtigen Zeichnungen zu entfliehen: denn zu der Zeit als sie erschienen, war er schon nicht mehr in Rom. In Mantua fand er freyen Spielraum, für den kräftigen Schwung seines Geistes, sowohl in der Architektur als Mahlerey. Der Palast del Tè wurde ganz von ihm, oder unter seiner Aufsicht von seinen Schülern, verziert[k]. Unter den Gemählden desselben zeichnet sich vor:

i. Lettere del Castigl. T. I. p. 142.

h. Bottani Pitture del Palazzo del Tè Mantova 1785. 8. Der Vf. dieser Beschreibung meldet S. 20, man sehe über

vorzüglich der Fall der Giganten durch die originelle Seltsamkeit der Komposition und durch die Kühnheit in den Stellungen nackter Körper aus. Algarotti hat dieß Werk getadelt, und es (gewiß zur bösen Stunde) mit einer Vorstellung in einer magischen Laterne verglichen, da doch die Caracci und eine Menge anderer Künstler vom ersten Range darnach studirt haben.

Nach dem Tode des Baumeisters der Peterskirche, Sangallo[1] im Jahre 1546, wurde Giulio Romano zu seinem Nachfolger in diesem Amte berufen; und ungeachtet der Hindernisse, die man ihm in den Weg legte, würde er dazu gelangt seyn, wenn er nicht in demselben Jahre zu Mantua gestorben wäre. Er hinterließ eine blühende Schule, in welcher sich Raphael dal Colle, Primaticcio, Giovanni Batista Mantovano und andre, von denen wir zu ihrer Zeit reden werden, hervorthaten.

Der zweyte Schüler Raphaels dem Range nach, und der Miterbe des Romano, war Gianfrancesco Penni, (geb. 1488, gest. 1528) unter dem Beynahmen il Fattore bekannt. Er war ein Florentiner von Geburt, hatte aber von seinen Knabenjahren an als Lehrbursch beym Raphael gedient. Man hat schätzbare Werke von ihm, worin er den Styl seines Meisters mit dem Style des Michelangelo zu vermischen wußte. Von einem andern Schüler Raphaels Gio-

über dem Eingange des Hauses, worin Romano gewohnt, einen antiken Merkur von Griechischem Marmor, den er, zum Beweise, daß er sich auch auf Bildhauerarbeit verstehe, von der Mitte des Körpers nach unten zu ergänzt habe.

1. Unter diesem Beynahmen ist er am bekanntesten. Sein eigentlicher Nahme ist Antonio Giamberti, von der Familie Picconi.

Giovanni Nanni, da Udine genannt, (geb. 1494, gest. 1564.) kennt man besonders die Grottesken und Stuckatur-Arbeiten in den Vatikanischen Loggie. Pietro Buonaccorsi, Pierino del Vaga genannt, (geb. 1500, gest. 1547) ein Verwandter des Fattore, arbeitete ebenfalls viel im Vatican nach den Skizzen und Kartons seines Meisters Raphael; und gewiß ist er in der Farbengebung einer der besten, die daran geholfen haben. Seine eigenthümliche Manier ist indessen ein Gemisch aus der Römischen und Florentinischen Schule. Auf eben diese Weise hält der Styl des Pellegrino von Modena (sein Geschlechtsnahme ist Munari) das Mittel zwischen Raphael und Correggio. Diesem nähert er sich in seinen Köpfen durch die große Lieblichkeit der Mienen. Die besten Sachen von ihm sieht man in der Lombardey. Von Gaudentio Ferrari werden im Herzogthum Mailand verschiedne Werke aufbewahrt, die völlig das Gepräge der Römischen Schule an sich tragen. Einige behaupten, Pietro Perugino habe ihn unterrichtet; Andre, er sey ein Gehülfe Raphaels gewesen. Von Bartolomeo Ramenghi, mit dem Beynahmen il Bagnacavallo, ist es hingegen gewiß, daß er sich nach Raphael gebildet: die Nachahmung ist sogar im Einzelnen auffallend. Unter andern Arbeiten hat man von ihm eine Verklärung Christi, die bey Bologna in S. Michele in Bosco befindlich ist, und worin er dem Gemählde seines Meisters von demselben Gegenstande vieles abgeborgt hat. Timoteo Viti oder della Vite, ein Verwandter Raphaels, genoß nur kurze Zeit den Unterricht desselben in seiner Akademie im Vatikan; indessen reichte dieser Zeitraum doch hin, um eine Verbesserung seiner Manier zu bewirken, die ursprünglich etwas sehr trocknes an

sich

sich hatte. Sein Bruder Pietro Viti leistete in der Kunst noch weniger, und wird hauptsächlich nur dadurch merkwürdig, daß er, wie Lanzi glaubt, jener Priester von Udine war, den Baldinucci [m] als den Schüler und Verwandten Raphaels anführt, welcher sich mit Romano und dem Fattore in die Erbschaft desselben getheilt hat. Unter die Schüler Raphaels pflegt man noch den Polidoro Caldara von Caravaggio, von dem ich bey einer andern Gelegenheit reden werde, und den schon oben genannten Raphael dal Colle, oder von Borgo San Sepolcro zu rechnen, der in der Folge ein Gehülfe des Giulio Romano ward. Seine besten Werke sieht man zu Gubbio, zu Castello und zu Cagli. Er verbreitete in diesen Gegenden einen guten, zwar nicht erhabenen aber gefälligen Geschmack, so daß sich nachher zu Gubbio eine blühende Schule bildete. Auch Benvenuto Tisi, Garofalo genannt, wird vom Vasari in seinem Verzeichnisse der Schüler Raphaels aufgeführt: doch mit wie vielen Nahmen ließe sich selbiges noch vermehren, wenn man alle diejenigen herzählen wollte, die durch den Ruf dieses einzigen Mahlers aus Spanien, aus Flandern und andern Ländern nach Rom gezogen wurden, und sich bemühten, von seinem Vorbilde und seiner liebevollen Leitung Vortheil zu ziehen!

Der zweyte harte Schlag, der nach dem Tode Raphaels die zeichnenden Künste in Rom und im Kirchenstaate traf, war der bald darauf im J. 1521 erfolgte Tod Leo des zehnten. Bis zu diesem Zeitpunkte wurden doch die vom Raphael unvollendet gelassenen Werke vom Fattore, von Nanni und den Uebrigen fortgesetzt, und

m. T. V p. 8.

und Giulio Romano führte die Aufsicht über die ganze Schule, als Nachfolger und Erbe seines Meisters. Als aber Adrian der sechste den päbstlichen Stuhl bestieg, ein sehr frommer und heiliger Mann, wie allgemein behauptet wird, aber gewiß ein Feind der schönen Künste; so wurden die Arbeiten im Vatikan plötzlich unterbrochen, und die Schule Raphaels zerstreute sich. "Giulio, Giovanni Francesco, und zugleich „mit ihnen Pierino del Vaga, Giovanni von Udine, „Bastiano von Venedig, und die übrigen vortreffli„chen Künstler wurden daher zur Verzweiflung ge„bracht„; (ich bediene mich der Ausdrücke Vasaris [u]) „und mußten bey Adrians Lebzeiten beynah vor Hunger „sterben. Doch nach dem göttlichen Rathschlusse starb „Adrian; und nun wurde der Cardinal Julius von „Medicis unter dem Nahmen Clemens des siebenten „zum Pabste erwählt u. s. w.". Bettinelli hat in der That sehr Recht, wenn er sagt, daß die Wissenschaften auch von dem einsiedlerischen Geiste eines Privatmannes genährt und gepflegt werden können; daß der Dichter, und noch vielmehr der Philosoph einsame Ruhe und stillen Schatten dem geräuschvollen Glanze, welcher den Ehrgeiz befriedigt, häufig vorziehen; daß aber die Künste der Zeichnung, von der Pracht und Ueppigkeit erzeugt, im Schimmer öffentlicher Schauspiele, in Palästen und Tempeln, an weltlichen und geistlichen Höfen am besten gedeihen. So erhohlten sie sich denn auch damahls schnell wieder durch die freygebige Beschützung des neuen Pabstes. Die Schüler und Gehülfen Raphaels fanden hinlängliche Beschäftigung, theils in der Fortsetzung der während der Regierung Leo's unvollendet gebliebnen Werke, theils in der

u. T. II, p. 451. Ed. Bottari.

der Ausschmückung der Villa Madama. Der freye und umfassende Geist Clemens des siebenten wurde indessen bald in seiner Wirksamkeit zu Gunsten der Künste durch Kriege, dann durch die Verheerungen der Pest, endlich durch die Plünderung Roms im J. 1527 unterbrochen. Was den Schaden betrifft, den die dortigen Kunstwerke bey dieser Gelegenheit gelitten haben mögen, so sind die Meynungen sehr getheilt: einige machen ihn sehr gering, andre behaupten, es sey erstaunlich vieles dabey zu Grunde gegangen. In den wichtigsten Schriften über diese Begebenheit, die ich durchgegangen °, habe ich keine besondere Angaben über

o. Es sind folgende: *Alonso de Valdes* Dialogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el auno de MDXXVII; Risposta del Conte Castiglione &c. in seinen Briefen T. II, p. 166; Il sacco di Roma del Guicciardini Parigi 1664. 12; und Ragguaglio storico &c di Jacopo Buonaparte Colonia 1756. 4. In einem alten deutschen Buche: Historia Herrn Georgen und Herrn Casparn von Frundsberg, Vaters und Sons. Frankfurt 1572. Fol. heißt es S. 121. "Es ist auch (bey der Plünderung Roms nähmlich) „so gar nichts ganz blieben, daß auch das alte Bild Lao„coontis, deß Sons Priami, Königs zu Troja, der „mit zweyen jungen Söhnen von zwo Schlangen getöd„tet worden, wie der Poet Vergilius schreibt, welches „Keyser Titus in seinem Hauß gehabt, aus einem gan„tzem Marmorstein künstlich gehauwen, und in so vielfäl„tiger Römischer Zerstörung bißher hinkommen, so lang „unter der Erde gelegen, vom Bapst Julius II mit gro„ßem Geld kauft, und in seinen Lustgarten Belvidere ge„nannt, gesetzt hatt, jetzt zerbrochen worden".

über die Denkmähler der Kunst gefunden. Vasari redet an verschiednen Stellen seines Werkes von der Plünderung Roms, aber meistens nur in Beziehung auf das, was Künstler persönlich dabey gelitten haben. Benvenuto Cellini ist in seiner von ihm selbst abgefaßten Lebensbeschreibung [p] über diese Begebenheit als Augenzeuge weit umständlicher, und will seine Leser bereden, er habe den Connetable Bourbon erschossen. Diese Ehre wird ihm jedoch zu Gunsten eines andern Künstlers, der in jener Noth ebenfalls Kriegsdienste verrichtete, nähmlich des Johann von Udine streitig gemacht [q]. Wie dem auch sey, so erhellet schon hieraus, wie sehr damahls der friedliebende künstlerische Fleiß gestört seyn müsse. Viele Künstler kamen bey dieser Gelegenheit um; andre wurden in das äußerste Elend gestürzt, und genöthigt ihren Aufenthalt in Rom zu verlassen, und anderswo eine Zuflucht zu suchen. Nicht wenige unter diesen hatten vorher zu der von Raphael

p. Sie ist jetzt durch eine meisterhafte Uebertragung im Auszuge auch deutschen Lesern zugänglich gemacht worden. Man sehe Horen 1796. 5 St.

q. In einem Buche, welches mir zufällig in die Hände gefallen ist: *Capodagli Udine illustrata.* P. I. p. 357. "Essendo tumultuaria mente follevato quel popolo alla „difesa della città, benchè indarno, anche Giovanni da „Udine ivi allor dimorante, che tirava benissimo d'archi„bugio &c, colpì d'una archibugiata nel capo il Duca „Carlo di Borbone, Generale conduttore e comandante „delli medesimi; per lo qual colpo quel principe spirò „l'ultimo fiato nelle braccia di Antonio Sartorelli Udi„nese, suo Luogotenente Generale: la qual cosa mai si „seppe ch'egli avesse fatta, perchè mai la conferi con al„cuno, fuori con Giacomo Valvasone di Maniaco, „gentiluomo Udinese, suo intrinsechissimo, che dopo „la sua morte nefece nota particolare, come d'accidente „molto notabile e degno di memoria".

phael gestifteten Schule gehört. Vasari meldet, daß unter der Regierung Pabst Paul des dritten die eigentliche Römische Mahlerschule so zu sagen auf die einzige Person des Pierino del Vaga eingeschränkt war. Allein dieser Künstler trachtete nur nach Gewinn, und übernahm daher nicht nur alle Arbeiten, zu welchem Preise es auch seyn mochte, sondern er ließ auch seine Schüler für sich mahlen, und verkaufte ihre Werke für seine eignen: ein Misbrauch, den in der Folge die Zuccheri, Vasari und viele andre nachahmten.

Während die Mahlerey von einer Seite noch die schönen heitern Tage Raphaels und seiner Schule genoß, hatte sich zu Florenz schon ein Sturm erhoben, der die angebauten Gefilde der ächten Kunst auf das schrecklichste zu verwüsten drohte. Michelangelo Buonarotti, dieser dreyfach begabte, mehr göttliche als menschliche Geist, der aber unter den Einflüssen eines finstern, verschlossenen und wunderlichen Gemüthes stand, hatte schon vor dem J. 1503, in welchem sein großer Ruf ihm eine Einladung nach Rom von Pabst Julius dem zweyten zuzog, einen Styl in der Kunst verbreitet, der in ihm allein vortrefflich seyn konnte, und es wirklich war. Eine angebohrne Neigung hatte ihn von Jugend auf bey der sichtbaren Erscheinung des menschlichen Körpers nicht stehen bleiben lassen, sondern zur Erforschung der kleinsten verborgenen Theile, welche diese Maschine in Bewegung setzen, getrieben. Er hatte sich daher so sehr in anatomische Studien vertieft, daß sowohl in Gemählden als Bildhauerarbeiten seine Darstellung nackter Körper, ob diese gleich mit der Haut und dem Fette überkleidet seyn mußten, gleichsam das Geheimniß der Natur verrieth, das sie unter dieser Decke verborgen hält. Er suchte nähmlich auf eine bis dahin ungewöhnliche Weise, durch selt-

same

same Stellungen, die bey einem großen Schein von Handlung im Grunde wenig thaten, dem Betrachter die ganze Verkettung der Muskeln, die Schwingungen der Flechsen und beynahe das Knochengebäude selbst zu offenbaren. Dieser Absicht zu lieb setzte er Schönheit, Anmuth, Farbengebung und Helldunkel, als untergeordnete Theile der Kunst, hintan.

Diese Art zu mahlen konnte eher ein Gegenstand der Bewunderung als des Wohlgefallens seyn, und sie fand auch bey Lebzeiten Raphaels wenig Eingang in Rom. Dieser hatte eine große Partey, welche er zum Theil durch seine unvergleichlichen Verdienste, noch mehr aber durch seine gefälligen Sitten und durch die sanfte Gewalt eines schönen Herzens an sich fesselte. Michelangelo ging mit Wenigen um; indessen bildete sich doch um ihn her eine Gegenpartey wider die Anhänger Raphaels. Sie bestand meistens aus Toscanern, die jenen als das Oberhaupt der neuen Florentinischen Schule ansahen, und sich an seine Person anzuschließen suchten, indem sie seinen Styl nachahmten. Er hatte zwar viele Feinde in Rom: sein großer Ruf zog ihm schon unter der Regierung Julius des zweyten und Leo des zehnten die Eifersucht und den Haß des Baumeisters Bramante zu. In der Folge, als ihm die Oberaufsicht über den Bau der Peterskirche anvertraut ward, brach die Erbitterung gegen ihn noch viel heftiger und allgemeiner aus. Allein da er auf gewisse Weise von den Medici erzogen worden war, so wurde er unter den Päbsten aus ihrem Hause, Leo und Clemens, als ihr Eigenthum betrachtet. Was aber mehr als alles übrige seinen Despotismus in den Künsten befestigen half, war ein, in unabläßiger Thätigkeit hingebrachtes Leben von beynah neun-

neunzig Jahren [r]. Das Gewicht des Alters und der Erfahrung neben seinen Talenten gab ihm ein solches Ansehen bey den Päbsten, daß er der Vertheiler aller der zahlreichen Arbeiten wurde, welche zur Verschönerung Roms in dem Zeitraume von Julius dem zweyten bis auf Pius den vierten, unter dessen Regierung er endlich starb, veranstaltet wurden.

Dasjenige Werk, worin die Eigenthümllchkeit seines Geistes am entschiedensten ausgedrückt ist, und das dem richtigen Geschmacke in der Kunst den stärksten Stoß gegeben hat, ist unstreitig sein erstaunenswürdiges Gemählde vom jüngsten Gericht, welches er unter Paul dem dritten vollendete. Die durch ihn nicht nur in der Florentinischen, sondern hauptsächlich auch in der Römischen Schule bewirkte Revolution entging ihm nicht, und das Unwesen seiner Nachahmer mußte ihn in der That belustigen, wie vielleicht der Urheber eines philosophischen Systems heimlich lacht, wenn er sieht, wie es Manchen die Köpfe verrückt, die nicht im Stande sind, es zu verdauen.

Wenn man mit einem unpartheyischen Auge die damahligen im Römischen Gebiete verfertigten Mahlerarbeiten prüft, so wird man ganz bestimmt folgende Klassen von Künstlern unterscheiden können. Die erste besteht aus solchen, die ohne eignen Geist bey der bloßen Nachahmung Michelangelo's stehen blieben, aus Kopisten. Die zweyte aus Manieristen, das heißt aus Mahlern von großer Uebung, die den Michelangelo vor Augen hatten, aber ihn durch etwas von dem ihrigen, was sie zu seiner Eigenthümlichkeit hinzufügten, zu verbessern glaubten. Die dritte aus geschmacklosen Pfuschern, die sich einbildeten ihn nachzuahmen, ohne etwas anders als Karika-

r. Er starb im J. 1564, also 44 Jahre nach Raphael.

rikaturen seiner Werke hervorzubringen. Eine vierte Klasse machten diejenigen aus, die von Raphael auf den rechten Weg geleitet worden waren, aber nachher entweder aus eigner Neigung, oder um sich nach den Zeiten zu bequemen, beyde Style zu vereinigen suchten. Endlich gab es auch noch Künstler, obgleich in sehr geringer Anzahl, die sich von dem Strome nicht mit fortreißen ließen, sondern den Grundsätzen und Vorbildern Raphaels und der ächten Römischen Schule unverrückt treu blieben.

Auf diese Art wuchs das Uebel von Tage zu Tage von der Regierung Gregors des dreyzehnten bis auf Paul den fünften (1572-1605.). Die unter dem erstgenannten und seinem Nachfolger Sixtus dem fünften vollführten Werke sind unzählig. Die despotische Gemüthsart des letzteren verlangte durchaus eine schleunige Ausrichtung seiner Einfälle und Befehle; und in der That, die unter seiner kurzen Regierung von fünf Jahren auf seinen Wink erbauten Brücken und Paläste, angelegten Straßen und Brunnen, aufgestellten Obelisken u. s. w., machen seiner Betriebsamkeit Ehre. Solche Unternehmungen ließen sich indessen durch die Menge der Arbeiter zwingen. Allein dieser ungeduldige Pabst wollte dieselbe eilfertige Thätigkeit auch bey Mahlerarbeiten angewandt wissen. Da er nun eben nicht der Mann war, mit dem man hätte scherzen, oder ihn, wie es bey den Künstlern Sitte ist, lange hinhalten dürfen; und da die damahligen Mahler wetteifernd seine Gunst zu gewinnen suchten, so entstand daraus die Folge, daß man sich nur aufs schnelle Arbeiten legte, und die Flüchtigkeit des Pinsels für das größte Verdienst hielt. Unter Clemens dem achten fuhr man fort dieselbe mechanische Fertigkeit hochzuschätzen. Die Eröffnung des heiligen Jahres fiel in die Zeit seiner Regie-

gierung, und es wurden dazu erstaunlich viele Vorbereitungen gemacht, Gebäude verziert, Kirchen neu ausgemahlt und dergleichen mehr, was den Mahlern zu thun gab; so daß auch Lanzi sagt: Rom sey damahls von einer größern Anzahl derselben, sowohl Italiänischer als ausländischer, überschwemmt gewesen, als es Poeten unter dem Domitian und Philosophen unter dem Marc-Aurel aufzuweisen hatte. Man braucht aber wirklich nur die Lebensbeschreibungen dieser Künstler von Baglioni zu lesen, um sich zu überzeugen, daß es damahls keine festen Grundsätze, keine förmliche Methode im Studium der Mahlerey gab, die zu der Benennung einer Römischen Schule berechtigt hätte, sondern das sich jeder nach eigner Willkühr seinen Styl bildete.

Wir kommen auf einen der ausgezeichnetsten Männer dieser Periode: Federico Baroccio oder Barozzi (geb. 1528, gest. 1612). Sein Meister war ein Venetianer Batista Franco gewesen, und nachher hatte er Gelegenheit sich dadurch zu vervollkommnen, daß er verschiednes nach Tizian kopirte. Als er nach Rom kam, wirkte, wie es scheint, der Anblick der Werke Raphaels sehr stark auf ihn; besonders gewann seine Zeichnung an Richtigkeit. In diesem Style mahlte er dann in seiner Vaterstadt Urbino eine heilige Cäcilia und einen h. Sebastian. In der Folge bemächtigte sich die Anmuth des Correggio seiner Einbildungskraft in hohem Grade, so daß er ihn besonders in den Mienen der weiblichen Figuren und in einem gewissen leichten Faltenwurf nachzuahmen suchte. Doch erreichte er weder in der Zeichnung noch im Helldunkel die Kraft und Wahrheit des Correggio. Auch im Auftragen der Farben ist er weit unter ihm geblieben; er hatte einen zu ölichten Pinsel, und der allzureichliche

Gebrauch dieser Feuchtigkeit in der Zubereitung der Farben ist Schuld daran, das alle seine Bilder ins grüne fallen, als ob sie mit einem grünlichen Glase bedeckt wären. Eine der ausgezeichnetsten Stellen unter seinen Werken verdient die berühmte Abnehmung vom Kreuze zu Perugia, wie auch die Grablegung, die man zu Sinigaglia im Hause der Brüderschaft vom heiligen Kreuze sieht [s]. Dieß letztgenannte Bild ist unstreitig eins der besten, die aus seiner Feder geflossen sind, sowohl was die Richtigkeit der Zeichnung als die übrigen Theile der Kunst betrifft. Unter die ausgezeichnetsten Werke dieses Mahlers kann man auch die Flucht des Aeneas oder den Trojanischen Brand rechnen [t], dessen Unsterblichkeit durch den von Agostino verfertigten Kupferstich noch mehr gesichert worden ist. Das einzige, was man dem Baroccio mit Grunde vorwerfen kann, und was schon Mengs bemerkt hat, ist, daß er seine Gegenstände beständig so vorgestellt hat,

s. Man hat davon verschiedne Kupferstiche, worunter besonders das ungemein schöne Blatt von Egid. Sadeler, dem Cardinal Boromeo gewidmet, erwähnt zu werden verdient. In der Gemähldesammlung, die durch ein Vermächtniß des sel. Hofrath Zschorn im J. 1795 an die Universität Göttingen gekommen ist, befindet sich ein niedlicher Entwurf von diesem Bilde, welcher jedoch durch das Retouchiren etwas verlohren hat.

t. Barozzi hat sich häufig wiederhohlt. Diejenige Darstellung dieses Gegenstandes, die Agostino Caracci im J. 1595 so meisterhaft in Kupfer stach, wurde damahls für Monsignor della Rovera gemahlt, und ist in der Borghesischen Gallerie befindlich. Eine ähnliche verfertigte er für K. Rudolf den zweyten: siehe Bellori im Leben des Barocci, p. 115; allein ich finde sie nicht im Verzeichniß der kaiserlichen Gallerie. Die Sammlung, die der Herzog von Orleans ehemahls besaß, hatte eine dritte aufzuweisen. S. Saint-Gelais, p. 159. Doch vielleicht ist dieses Bild und das Wienerische dasselbe.

hat, als ob sie in der Luft, zwischen durchsichtigen Wolken erblickt würden, wo die Lichter und Reflexe die Schatten nicht ihre gehörige Wirkung thun ließen, und daß er die streitendsten Farben bloß durch die Helle mit einander in Harmonie zu bringen sucht. Aber dieser Fehler berechtigt nicht, ihm seine großen Verdienste abzusprechen. Er bleibt immer einer der achtungswürdigsten Mahler aus der Römischen Schule. Von dem Unfug der Manieristen und der angeblichen Nachahmer Michelangelo's hielt er sich so weit entfernt, daß der bloße Anblick eines seiner Gemählde den Lodovico Cigoli und Gregorio Pagani bewog, eine Reform in der Florentinischen Schule zu bewerkstelligen, wovon wir in der Folge reden werden. Ich begreife daher nicht, wie ein Kenner, dessen Werk ich öfter Gelegenheit haben werde, mit der größten Achtung zu erwähnen, folgendes harte Urtheil über ihn hat fällen können u. "Er führte zu seiner Zeit einen ihm eigenen „Geschmack ein, aber es war der falscheste, der sich „denken läßt. Es ist nichts Wahres darin, weder in „Ansehung des Ausdrucks, der Zeichnung, noch des „Colorits. Seine Grazie ist Affectation, das fließende „seiner Umrisse wird zur Unbestimmtheit, und der bunte „Glanz seiner gelben Lichter und blauen Schatten giebt „seinem Colorit das völlige Ansehen der modernen französischen Fechtelmahlerey". Ist es dem Barocci nicht gelungen, sich den Einflüssen des damahls zügellos herrschenden verkehrten Geschmacks ganz zu entziehen, so muß man dieß nicht sowohl einem Mangel an Talenten bey ihm Schuld geben, als der Unmöglichkeit gegen den Strom zu

u. Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom, von Basil. von Ramdohr. Th. I. S. 298.

zu schwimmen, und der Biegsamkeit seines sanften Charakters, die zum Theil von einer sehr schwächlichen Gesundheit herrührte. Eben diese körperlichen und geistigen Naturanlagen machten ihm auch die große Welt zuwider, und bewogen ihn Einladungen von verschiednen Fürsten auszuschlagen. In der Wahl seiner Gegenstände bemerkt man einen andächtigen Hang: selten beschäftigte die Profangeschichte oder die Mythologie seinen Pinsel. Sein h. Franciscus zu Urbino, der die Wundenmahle (Stimate) empfängt, und mehrere Madonnen haben einen bezaubernden Ausdruck von Andacht.

Er bediente sich zu seinen Studien kleiner Modelle von Wachs, wie auch Correggio, Garofalo und andre vorzügliche Mahler jener Zeiten thaten.

Ein Nachahmer des Baroccio war Andrea Lilio von Ancona, von dem man in Rom viele Arbeiten sieht, die er unter Sixtus dem fünften ausgeführt. Die vorzüglichsten Werke von ihm zieren seine Vaterstadt und die Domkirche zu Fano. Auch Claudio Rudolfi verdient hier Erwähnung. Ob er gleich in Verona gebohren, und schon in der Schule des Paolo Cagliari gebildet war, so hielt er es doch nicht unter seiner Würde, den Baroccio in einer gewissen Lieblichkeit des Styls und in den gefälligen Mienen seiner Köpfe nachzuahmen. Er ließ sich zu Urbino häuslich nieder, und man zeigt daselbst eine große Menge Werke von ihm. Lanzi rühmt in sehr starken Ausdrücken eine von ihm gemahlte Abnehmung vom Kreuze, die zu Rimini befindlich ist. Caldieri von Urbino war Ridolfi's Schüler, und mahlte völlig in demselben Geschmack. Lanzi giebt uns ebenfalls Nachricht vom Felice Damiano aus Gubbio: er ist aber zweifelhaft, ob derselbe für einen Nachahmer des Ridolfi, oder als zur

zur Schule des Raphaels del Borgo gehörig anzusehen ist, weil er bald in der Manier des einen, bald des andern gemahlt hat. Werke von ihm werden in Gubbio und S. Severino aufbewahrt. Giangiacomo Pandolfo von Pesaro schien durch einige Gemählde in der Domkirche seiner Vaterstadt viel zu versprechen, aber da er ganz und gar auf die Nachahmung des Federico Zucchero verfiel, so wurde er schwerfällig und manierirt.

Unter den eigentlichen und unmittelbaren Schülern des Baroccio zeichnen sich hauptsächlich Vanni und die beyden Viviani, Lodovico und Antonio aus, wovon der letzte den Beynahmen des Tauben von Urbino bekam. Noch verschiedne andre; als Giov. Laurentini, Arrigoni genannt, von Rimini, Benedetto Marini, Felice und Vincenzo Pellegrini von Perugia, Giorgio Picchi von Casteldurante, verdienen Lob. Man findet ihre zierlichen Gemählde in der Romagna und den angränzenden Gegenden verstreut. Indessen konnte ihr Ruf doch nicht weit über die Gränzen des Herzogthums Urbino hinausdringen. Ihr Nahme und ihre Werke wurden durch Andre verdunkelt, die in der That weniger Verdienst besaßen, aber von der Gunst des Glückes, und ihren dreisten Anmaaßungen besser unterstützt wurden. Dergleichen Männer waren die beyden Zuccheri.

Diese beyden Brüder, Taddeo Zucchero (geb. 1529, gest. 1566) und Federico (geb. 1543, gest. 1609) waren aus S. Angiolo in Vado im Herzogthum Urbino gebürtig, und Söhne eines mittelmäßigen Mahlers, Ottavio Zucchero. Sehr richtig ist das Urtheil, was Lanzi über sie fällt: daß sie ungeheuer viel, bald gute, bald mittelmäßige, bald schlechte Sachen gemahlt haben.

Taddeo bildete sich zu Rom. Sein Styl hatte etwas gefälliges aber nicht sehr gründliches, so daß es ihm an einer gewissen klassischen Vollendung fehlte, die man sich durch das tiefste Studium zu eigen macht. Außerdem daß alle seine Figuren etwas porträtmäßiges haben, gleichen sie sich unter einander: und diese Aehnlichkeit erstreckt sich nicht bloß auf die Physiognomie des Gesichts, sondern auch auf die Hände und Füße, auf die Stellungen, die Falten, kurz auf alles. Taddeo hatte auch den Gebrauch, im Vorgrunde seiner Gemählde Figuren anzubringen, von denen nur die oberste Hälfte sichtbar ist: ein Hülfsmittel, wodurch er eine größere Ausdehnung des Raumes, worauf die Handlung vorgeht, anzudeuten suchte. Einige ältere Mahler hatten sich ebenfalls dieser Methode nicht selten bedient, aber Raphael vermied sie in seinen Kompositionen, und gebrauchte sie höchstens da, wo ein großes Gedränge von Menschen erfodert wurde; zum Beyspiel in einem seiner Cartons, wo Paulus eine Rede vor dem Areopag hält.

Die besten Gemählde Taddeo's, und worin er sich selbst übertroffen, sind diejenigen, womit er Caprarola, eine reizende Villa in der Nachbarschaft von Rom, die der Familie Farnese zugehört, ausgeschmückt hat[x]. Freylich, was die Erfindung betrifft, so gab ihm Annibale Caro die poetischen Ideen dazu an die Hand[y]. Er starb in seinem sieben und dreyßigsten Jahre, und hinterließ viele unvollendete Arbeiten, die nachher von sei-

x. Le pitture di Federico e di Taddeo Zuccheri, intagliate in Rame da Giov. Giuseppe Prenner. In Roma 1748. 1750. fol. con 45 Rami.

y. Hannibal Caro, und nicht Hannibal Carracci, wie Barbault, les plus beaux édifices de Rome moderne &c. p. 62. fälschlich angiebt. Carracci wurde erst im J. 1560, also nur sechs Jahre vor dem Tode des Taddeo gebohren.

seinem Bruder und seinen Schülern ausgeführt wurden. Ausgenommen zu Rom und zu Caprarola sieht man fast nirgends etwas von ihm.

Federico hatte mehr schimmernde als wahrhaft große Talente. Er wußte vielerley zu umfassen, ohne in irgend einem Fache gründliche Vollkommenheit zu erreichen. Neben der Fertigkeit in seiner eigentlichen Kunst arbeitete er auch in der Skulptur und Architektur[z]. Zur Erhohlung trieb er die Poesie, und seine gelehrten Kenntnisse hat er durch verschiedne Schriften zu beweisen gesucht[a]. Er machte viele Reisen, und mahl-

z. Baglioni in seiner Lebensbeschreibung, p. 118.

a. Diese kleinen Flugschriften wurden nach dem J. 1600 gedruckt, und sind jetzt unglaublich selten geworden. Dennoch hat Bottari durch große Nachforschungen drey davon aufgefunden: eine zu Florenz in der öffentlichen Magliabecchischen Bibliothek; die andern beyden zu Venedig in der Büchersammlung des gelehrten Apostolo Zeno, die er den Dominikanern des Klosters delle Zattere vermacht hat. Bottari bekam von allen dreyen eine Abschrift. Es sind folgende:
1) L'idea de' Pittori, Scultori e Architetti del Cav. Federico Zuccaro. Turino. 1607.
2) Il passaggio per Italia con la dimora di Parma del Sig. Cav. Federico Zuccaro &c. Bologna 1608.
3) La dimora di Parma del Sig. Cav. Fed, Zuccaro &c. Bologna 1608. Nr. I. ist voll von Philosophie und abstrakten Speculationen. Ob es gleich nur allzusehr das Gepräge seines Jahrhunderts trägt, wo man die Lehren des Aristoteles in scholastische Spitzfindigkeit und barbarische Terminologie kleidete, so kann man ihm doch das Lob des Scharfsinnes nicht absprechen, und es verdient wegen mancher wissenswerthen Nachrichten gelesen zu werden. Bottari hat einen neuen Abdruck davon in die Lettere Pittoriche einrücken lassen. T. VI, p. 35. Nr. 2 ist ein Brief der viele Nachrichten, die schönen Künste betref-

mahlte in Florenz, Savoyen, Venedig, Spanien, England u. s. w. In der Art sich geltend zu machen, scheint er jenen Empirikern ähnlich gewesen zu seyn, die mit Titeln, Ehrengeschenken und Ordensbändern geschmückt umherziehn, und das Geheimniß besitzen, die Welt zu verblenden.

Die Gemählde von ihm, die man zu Venedig im Palast des Doge sieht, haben ein kräftiges Kolorit. Weit weniger gelangen ihm seine Arbeiten zu Madrid und Turin: alles was er im Escurial gemahlt hat, ist von Pellegrino Tibaldi von neuem gemahlt worden. Rom ist angefüllt mit seinen Werken. Unter andern sieht man von ihm im Palaste Lanti die Verläumdung nach der Idee des Apelles, dessen Gemählde uns Lucian beschreibt, abgebildet [b]. Dieses Stück muß nicht mit einer andern Allegorie über die Verläumdung verwechselt werden, mit welcher Zucchero auf einige Haus-

betreffend, enthalten soll, aber so viel ich weiß, nicht durch einen neuen Druck bekannt gemacht worden ist. Nr. 3 ist von Zucchero selbst all' illustre ed eccellente Sig. Francesco Purbis (Porbus) pittore e cameriere della chiave d'oro dell' Altezza di Mantova, zugeeignet; demungeachtet enthält es nichts als Beschreibungen, die zu Parma bey Gelegenheit der Vermählung des Prinzen Francesco mit der Infantin Margareta von Savoyen angestellt wurden. Ferner giebt Bottari Nachricht von einer andern, wahrscheinlich verlohren gegangnen Schrift des Zucchero. S. Letter. Pittor. T. VI, p. XIII u. f. p. 199 u. f. Endlich ist hier noch zu merken, daß die ehemahls königliche, jetzt National-Bibliothek zu Paris ein Exemplar des Vasari, überall mit Anmerkungen am Rande von der Hand des Zuchero versehen, besitzt. S. die Noten des Bottari zum Vasari T. III, p. 218, 223 u. an andern Stellen. Auch Lett. Pittor. T. V, p. 244.

b. Man hat einen Kupferstich davon von Cornelius Cort.

Hausbediente und Vertraute Pabst Gregor des drey=zehnten zielte. Er mahlte sie nähmlich vollkommen nach dem Leben, aber mit Eselsohren, und stellte das Bild bey Gelegenheit eines Festes öffentlich aus. Die=se Kühnheit zog ihm auf einige Zeit den Zorn des Pab=stes zu [c].

Zur Zeit dieses Künstlers wurde in den Gärten des Mäcen das berühmte Gemählde von der Aldobrandini=schen Hochzeit wiedergefunden. Er spricht davon in seiner Schrift über den Begriff eines vollkommnen Mahlers, Bildhauers und Baumeisters, und rühmt sich, der erste gewesen zu seyn, der es gesehn, und es mit eignen Händen gewaschen und gereinigt zu haben. Unter der Regierung Gregors des dreyzehnten stiftete er zu Rom die Akademie des h. Lucas, von der ich noch ins=besondre reden werde, ehe ich den Abschnitt von der Ge=schichte der Römischen Schule beschließe. Er starb zu Ancona im J. 1609, und hinterließ in Rom eine zahl=reiche, aber manierirte Mahlerschule.

* * *

Es ist schon oben beym Giulio Romano angemerkt worden, daß er den Grund zur Herrschaft des Ma=nierirten in der Kunst gelegt habe. Jetzt da wir im Fortgange der Geschichte auf diejenigen Künstler gekom=men sind, durch welche diese Ausartung ihren höchsten Gipfel erreicht hat, werden einige Worte über den Be=griff des Manierirten, und über die Art, wie man sich davor zu bewahren hat, hier nicht am unrechten Orte stehen. Es gehört zwar eigentlich für eine theoretische Schrift

c. S. Baglioni p. 116.

Schrift über die zeichnenden Künste, die Lehren vom Style, von Manier u. s. w. ausführlich zu entwickeln; indessen muß sich doch auch ein Geschichtschreiber dieser Künste mit seinen Lesern über die Bedeutung von Wörtern verständigen, die er oft zu brauchen genöthigt ist, und mit denen man nur zu häufig eine verworrene Vorstellung verknüpft.

Eine völlige Freyheit von aller Manier, das heißt, eine Darstellung, die bloß durch die allgemeine Natur der Gegenstände bestimmt wird, ohne daß sich der individuelle Geist und Charakter des Künstlers hineinmischt, läßt sich auch bey dem größten Kunstgenie beynahe nicht denken. Selbst derjenige Mahler, der seine Kunst nach der einzig richtigen Methode und in ihrer größten Ausdehnung studirt, der sich durch die Antiken, durch die besten vorhandnen Werke neuerer Meister und hauptsächlich durch Beobachtung der Natur gebildet hat, wird sich doch mit dem Fortgange der Jahre eine gewiße festgesetzte Weise, eine Manier aneignen. In diesem Sinne kann man selbst einem Raphael, Correggio, Michelangelo u. s. w. Manier zuschreiben. Weil sie aber schöpferische Geister waren, so war auch ihre eigenthümliche Weise, ihre Manier, eine selbst geschaffne. Ein Schüler, der gleich von dem Vorsatze ausgeht, sich ausschließend nach Einem Meister zu bilden, und sein Studium darauf beschränkt, wird die Manier desselben annehmen, ohne seinen Geist und Gehalt erreichen zu können. Was dort wahrer und zum Theil unvorsätzlicher Ausdruck der innern angebohrnen Eigenthümlichkeit war, wird bey ihm Sache der Nachahmung und der willkührlichen Angewöhnung seyn. Von einem solchen Künstler wird man daher schon in einem verstärkten Sinne des Wortes sagen können, er habe Manier an sich, er sey manierirt. Jeder Schüler

ler der Kunst ist der Gefahr, auf solche Art weiter nichts als das Echo eines überlegnen Geistes zu werden, und den Betrachtern seiner Werke die Natur erst aus der dritten Hand zu übergeben, sehr ausgesetzt. Wie sehr er auch von der Natur begünstigt seyn mag, so wird ihm doch beym Eintritte in seine Laufbahn eine besondre Richtung des Geistes, Neigung oder individueller Geschmack leicht zu einem einzelnen Vorbilde hinziehen; und dieses wird dann unwiderstehlichen und einseitigen Einfluß auf seine Bildung gewinnen. Das einzige Gegenmittel ist, sich sorgfältig bey der oben empfohlnen Allgemeinheit des Studiums zu erhalten; bey keiner einzelnen Manier stehen zu bleiben, sondern die verschiedensten zu Rathe zu ziehen, vorzüglich aber die schöne Natur als den größten Meister unter allen. Ich sage mit Bedacht die schöne Natur; denn obgleich die Natur im Ganzen genommen eine unendliche Mannichfaltigkeit von Bildungen hervorbringt, so findet man doch nicht selten, wenn man sie in einem beschränkteren Wirkungskreise beobachtet, daß sie in eine gewisse Einförmigkeit verfällt, und sich häufig wiederhohlt, wovon unter andern die Nationalphysiognomien ein auffallendes Beyspiel sind. Man könnte also die Natur, als Bildnerin und Mahlerin nach einer solchen abgesonderten Masse ihrer Hervorbringungen beurtheilt, selbst manierirt nennen, so parador es klingt; denn was ist Manier anders, als eine nicht auf Gesetzen der Schönheit und Vollkommenheit beruhende Einschränkung der Mannichfaltigkeit, die einer gewissen Gattung von Gegenständen zukömmt?

Allein auch bey jenem freyeren, ausgedehnten Studium der Kunst wird große Aufmerksamkeit auf sich selbst erfodert, um nicht ins Manierirte zu verfallen. Die beyden entgegengesetzten Wege, sklavische Nachah-

mung und eine ganz der eignen Leitung überlassene Freyheit, können am Ende zu demselben Ziele führen, wenn der Geist, welcher seiner Wahl und Willkühr bey seiner Ausbildung einen so großen Spielraum läßt, nicht von selbständigem Streben nach dem Schönen und Vollkommnen beseelt, und mit origineller Kraft, es zu erreichen, begabt ist. Während sein betrachtendes Auge unter den Meisterwerken der alten Bildhauerkunst und der neuern Mahlerey umherirrt, um überall das Beste zu wählen, während er die Natur fleißig beobachtet, und sie auch in ihren feinsten Zügen zu erhaschen sucht, drücken sich gewissen Gestalten, Physiognomien, Gebährden und Stellungen, gewisse Wirkungen des Lichtes und Schattens, sogar gewisse Draperien nnd Falten, ohne daß er es merkt, tiefer in seine Einbildungskraft ein, als andre, weil sie etwas mit seiner Individualität übereinstimmendes an sich haben. Diese bringt er dann aus natürlicher Vorliebe in seinen Werken an, und gewinnt Beyfall damit; allmählig erwirbt er sich durch fortgesetzte Uebung eine gewisse Herrschaft über die mechanischen Schwierigkeiten seiner Kunst; er arbeitet nunmehr mit Leichtigkeit, und indem er die Ideenmasse, welche er sich durch seine Studien gebildet hat, durchläuft, scheint es ihm bey diesem scheinbaren Reichthum immer unnöthiger, sich auswärts nach dem umzusehen, was er in sich selbst finden zu können glaubt. So fängt er dann an, die Antiken und die Meisterstücke der Neuern, als Dinge anzusehen, die ihm schon völlig bekannt sind; nur die Natur, die unerschöpfliche Natur, die man auch nach dem anhaltendsten Studium doch niemahls ganz inne haben kann, muß ihm, wenn er sie auch nicht mehr zu Rathe zieht, doch von Zeit zu Zeit Erscheinungen und Gestalten vor das Auge bringen, die ihm gänzlich neu sind, und ihn zur Selbsterkennt-

erkenntniß führen könnten, wenn ihm seine einseitigen Ansichten noch nicht zu sehr zur Gewohnheit geworden wären. Durch eine solche Stufenfolge wird er zum Manieristen; und je länger er lebt, je mehr er arbeitet, je größeren Beyfall er sich erwirbt, desto weiter wird er sich von der Wahrheit der Natur, und dem Wege zur ächten Kunstvollkommenheit entfernen.

Es ist indessen leicht einzusehen, daß ein eben so großer Unterschied zwischen einem Manieristen und dem andern Statt findet, als zwischen Manier und Manier. Giulio Romano wurde manierirt, nachdem er sich zuvor nach der Antike und dem Werken seines Lehrers gebildet hatte. Auf eine weit verwerflichere Art und in einem höheren Grade verfielen die beyden Zuccheri ins Manierirte. Sie waren zwar anfangs auch in die Fußtapfen Raphaels getreten, vorzüglich Taddeo; aber sie überließen sich nachher gänzlich ihrer mechanischen Fertigkeit. Federico, der weit länger lebte als sein Bruder, artete auch am ärgsten aus. Arpina, Vasari und Berettini waren ebenfalls Manieristen in verschiednen Graden, so wie unzählige Andre, von denen wir an andern Stellen dieser Geschichte werden reden müssen.

Die Herrschaft der Manier erstreckt sich aber nicht bloß auf die Zeichnung und den Ausdruck: sondern sie kann einen eben so großen, für den Werth der Kunstwerke mehr oder minder gefährlichen Einfluß auf die Farbengebung und das Helldunkel haben. So ist zum Beyspiel die Farbengebung des Rubens und Rembrandts Helldunkel manierirt. Ich wähle mit Absicht diese beyden berühmten Künstler, weil sie in der Meynung des großen Haufens, dieser für den ersten Koloristen, jener für den Gott des Helldunkels gelten. Indessen wünschte ich bey diesen und ähnlichen Urtheilen

nicht

nicht misverstanden und so ausgelegt zu werden, als ob ich meine persönliche Meynung zur Richterin über große Künstler und ihre Werke aufwerfen wollte, da ich doch von dieser Anmaaßung weit entfernt bin, und immer die Entscheidungen der erfahrensten, einsichtsvollsten Kenner sorgfältig zu Rathe ziehe. Ich ersuche also diejenigen, denen meine obige Behauptung allzukühn scheinen möchte, ihr Urtheil darüber so lange zu verschieben, bis wir von den erwähnten Künstlern insbesondre reden werden.

Um sich also vor dem Manierirten möglichst zu bewahren, muß der Mahler der Biene gleichen, die aus dem Safte der verschiedenartigsten Blumen ihren Honig bereitet. Er muß nie ermüden, durch das Studium der Antike seinen Sinn für die Schönheit menschlicher Formen zu schärfen und zu erhöhen; er muß unaufhörlich den Werken großer Meister jeden Vortheil, jeden feinen Kunstgriff der Darstellung abzulernen suchen; vor allen Dingen aber zu der göttlichen Meisterin selbst, der Natur, immer wieder zurückkehren: sie wird ihn täglich mit neuen Entdeckungen, wo nicht in den Formen, doch im Kolorit und im Helldunkel belohnen. Durch eine solche unabläßig fortgesetzte Anstrengung, wird er endlich, wenn ächter Kunstgeist in ihm ist, zu der höchsten Vollendung gelangen, welche unsern äußern Sinnen vergönnt ist: denn es liegt die Idee eines höchsten Vollendeten in uns, das allen menschlichen Bemühungen unerreichbar bleibt, das sie nur von ferne nachbilden können.

* *
*

Wir haben noch eine Anzahl Künstler nachzuhohlen, die näher mit Raphaels Schule verwandt sind. Unter den Schülern des Pierino del Vaga zeich-

nete

nete sich vorzüglich Livio Agresti aus Furli in der Romagna aus. Außer den schönen Geschichten aus dem ersten Buch Mosis, die er im Rathshause seiner Vaterstadt gemahlt, und die in der That viel von der gefälligen Weise Raphaels an sich haben, sieht man von ihm zu Rom viele für Gregor den dreyzehnten verfertigte Sachen. Dieser Mahler ist in Gesellschaft des Cardinals von Oesterreich in Deutschland gewesen. Einige behaupten auch, er sey der Erfinder des Mahlens auf Silberstoffe [d].

Seine Mitschüler waren Girolamo Siciolante von Sermoneta, und Marcello Venusti, ein Mantuaner. Von jenem werden erstaunlich viele Werke zu Rom aufbewahrt, die sich dem Style Raphaels in hohem Grade nähern; wir bemerken nur das große Altarbild von seiner Hand in der Kirche S. Giacomo dei Spagnoli, und ein anderes in der Kirche Alla pace. Der zweyte hingegen gehört mehr unter die Nachahmer Michelangelo's und wird also an einem andern Orte schicklicher beurtheilt werden.

Eine beträchtliche Menge von Mahlern haben sich in der Schule des Raphaelle del Colle gebildet. Vor allen that sich Giovanni de Vecchi darunter hervor, nicht nur in Rom sondern auch in Caprarola. Ob man gleich in seinen Werken den Charakter seines Meisters entdeckt, so verfiel er doch in den allgemeinen Fehler, zu eilig zu arbeiten. Um dieselbe Zeit machten sich verschiedne Mahler von der Familie Alberti mehr oder weniger vortheilhaft bekannt, die alle aus Borgo S. Sepolcro gebürtig waren.

Raphael Motta, unter dem Nahmen Rafaellino von Reggio bekannt, gehört von Rechts wegen

d. S. Scanelli Microcosino della Pittura p. 84. Cesena 1657. 4.

wegen zur Römischen Schule, ob er gleich in der Lombarden gebohren war. Er kam sehr jung unter der Regierung Gregor des dreyzehnten nach Rom, und konnte daher von Lelio Orsi (gewöhnlich Lelio da Novellara genannt), den Orlandi [e] als seinen Lehrer angiebt, noch nicht viel gelernt haben. Er erregte die größten Erwartungen von sich durch eine gewisse Zartheit und durch ein Hervortreten der Gegenstände durch die Farbengebung. Er wußte seine Figuren zu beseelen, und wenn dieser Künstler nur in Ansehung der Zeichnung mehr Studien gemacht hätte, wenn er nicht in seiner ersten Blüthe, im acht und zwanzigsten Jahre, hingerafft worden wäre, so wäre er ohne Zweifel ein Wunder in seiner Kunst geworden. Indessen fand er auch so schon, ungeachtet seiner Jugend, eine Menge Nachahmer.

Eben so jung [f] als er, starb Giovanni Batista Pozzo, der sich in seinen Werken nicht nur der Weise des Rafaellino von Reggio ungemein näherte, sondern ihn auch in einer gewissen Schönheit und Anmuth der Gesichter übertraf. Er ward zu Mailand gebohren, kam aber schon in seiner frühen Jugend nach Rom, wo er studirte, und nachher für Sixtus den fünften und andere viel arbeitete. Man sieht auch hübsche Sachen von ihm in Termini.

Giov. Batista Lombardelli mit dem Beynahmen della Marca oder auch Montano empfing den ersten Unterricht in der Kunst von Marco Marchetti aus Faenza, und legte sich nachher auf die Nachahmung des Motta. Aber hingerissen von einem zu lebhaften Geiste und den Zeitumständen, fing er

e. Abecedario Pittorico etc.

f. Man verbessere dem zu Folge Füßli's Künstlerlexicon, wo statt 28 sich durch einen Druckfehler 48 eingeschlichen hat.

er an, die nothwendigen Studien zu vernachlässigen, und sich allein um Schnelligkeit zu bemühen. Er beschloß sein Leben im J. 1587 zu Loreto, wo man auch schäzbare Werke seines Pinsels sieht. Ein andrer Nachahmer des Motta war Paris Nogari, ein Römer, der unter den Regierungen Gregors des dreyzehnten, Sixtus des fünften, und Clemens des achten viel arbeitete. Er mahlte auch in Miniatur und hat mehrere Blätter in Kupfer gestochen.

Girolamo Muziano, aus dem Gebiet von Brescia gebürtig, kam sehr jung, mit vielen Talenten ausgerüstet, nach Rom. Vorzüglich verrieth er ungemeine Anlagen zur Landschaftmahlerey, und wurde daher von den übrigen Mahlern der Jüngling der Landschaften (il giovane de' paesi) genannt. Er wollte indessen nicht hiebey stehen bleiben, sondern Figuren mahlen, und wurde in diesem Fache ein Nachahmer Michelangelo's. Dieser begünstigte ihn auch wirklich und verschaffte ihm Beschäfftigung beym Cardinal von Este, für den er zu Tivoli viele Gemählde verfertigte. Unter seinen zahlreichen Werken zu Rom verdient vorzüglich ein großes Gemählde von der Beschneidung Christi angemerkt zu werden. Gregor der dreyzehnte ernannte ihn zum Oberaufseher der Kunstarbeiten zur Verzierung der Gregorianischen Kapelle. Er machte die Cartons für selbige, und Baglioni sagt [g], "viele von den Köpfen und andern wichtigen Arbeiten seyn von ihm selbst in Mosaik gearbeitet". Dieser Mahler giebt uns wiederum ein Beyspiel, wie der persönliche Charakter häufig auf den Geschmack in der Kunst Einfluß hat. Die Gemüthsart des Girolamo war ernst, bedächtich und ehrbar, und er gefiel sich auch vorzüglich in der Darstellung von Personen mit diesen Eigen-

g. S. 48.

Eigenschaften, als Anachoreten und dergleichen. Das antiquarische Studium verdankt diesem Künstler nicht wenig: die Säule des Trajan, die Giulio Romano angefangen hatte zu zeichnen, wurde vom Muziano zu Ende gebracht und von Alfonso Ciaccone erläutert. Er hat auch Verdienste um die Stiftung der Römischen Akademie des h. Lucas gehabt, von welcher ich bey Gelegenheit des Federico Zucchero am Schlusse der Geschichte dieser Schule zu handeln versprach. Girolamo starb im J. 1590, und hinterließ verschiedne Schüler. Wir merken darunter vorzüglich Giov. Paolo della Torre an, einen Römischen Edelmann, von dem mir aber kein einziges öffentliches Werk bekannt ist; und Cesare Nebbia aus Orvieto. Dieser hatte unter Sixtus dem fünften die Aufsicht über die Kunstarbeiten. Man sieht von ihm im Style seines Meisters eine schöne Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande in der Kirche des h. Franciscus zu Viterbo. Er war ein sehr fertiger und geübter Mahler, und machte beständig Zeichnungen und Cartons, die nachher von seinen Schülern, hauptsächlich von Giovanni Guerra ausgeführt wurden.

Von seltsamer Beschaffenheit und dem Italiänischen Geiste ganz entgegengesetzt sind die Werke des Scipione Pulzone von Gaeta. Er ließ sich zu Rom nieder und machte Porträte, ganz im Geschmack unsers Denner und Seibold, das heißt von einer unglaublich fleissigen Ausführung, so daß er sogar im Augensterne, die Fenster und andre Gegenstände, die sich darin abspiegeln, nachahmte. Unter den Bildnissen dieses Künstlers zählt man die vom Cardinal Ferdinand von Medicis, von Gregor dem dreyzehnten, und von Sixtus dem fünften, ohne eine erstaunlich große Anzahl von weniger merkwürdigen, wovon Rom voll ist,

zu

zu erwähnen. Er würde sich unsterblich gemacht haben, wenn er sich auf dieses einzige Fach beschränkt hätte: allein er verstieg sich auch in die Geschichtmahlerey und in dieser mußte er dem Muziano weit nachstehen. Dessen ungeachtet werden seine Gemählde wegen der vollendeten Ausführung und des angenehmen Kolorits gesucht. Er hatte einige Verdrießlichkeiten, welche die Kunst betrafen, mit Federico Zuchero, und wurde dadurch zu dem Entschlusse gebracht, den Versammlungen der Akademie nicht mehr beyzuwohnen. Er starb, nur 38 Jahre alt, im J. 1600.

Ein Nebenbuhler des Pulzone war sein Zeitgenosse Pietro Fachetti, ein Mantuaner, der aber unter der Regierung Gregors des dreyzehnten als Jüngling nach Rom kam, sich ganz auf das Porträtmahlen legte, und sich auch darin berühmt machte. Er starb im J. 1613.

Eine große Schule bildete Niccola Circiniani mit dem Beynahmen dalle Pomarance. Er war nähmlich an diesem Orte im J. 1516 gebohren, kam jung nach Rom, und mahlte daselbst unter der Regierung Gregor des dreyzehnten und Sixtus des fünften. Giov. Batista di Cavalieri gab nach seinen Zeichnungen eine Sammlung von 31 Blättern, unter dem Titel: Die Siege der streitenden Kirche heraus. Diese glorreiche Benennung gab man damahls zu Rom den in Frankreich verübten gräuelvollen Mordscenen der Bartholomäusnacht im J. 1572. Er war ein sehr geübter Mahler, und sein größtes Talent bestand in der schleunigen Ausführung. Seine vornehmsten Schüler waren: Antonio Circiniani sein Sohn; Avanzino Nucci aus Citta di Castello; Christoforo Roncagli mit dem Zunahmen il Pomarancio, und Gasparo Celio, ein Römer. Dieser war jedoch mehr

Zeichner als Mahler. Er hielt vielen Umgang mit Jesuiten, so daß ihn die andern Mahler spottweise il beato Celio nannten. Seine seltsame Gemüthsart zog ihm mancherley Feindschaften zu. Er schrieb ein kleines Buch [h] über die zu Rom befindlichen Gemählde, das aber voll von Irrthümern ist. Er wollte auch eine poetische Vision in Druck geben, die sich mit dem Triumphe der Mahlerey beschäftigte: allein da sie voll von Satyre war, so wurde ihm nicht erlaubt sie bekannt zu machen.

Am meisten unter allen Schülern des Circiniano that sich der oben genannte Roncagli hervor. Er verfertigte eine große Anzahl Gemählde für verschiedne Römische Kirchen, und war einer von denen, die zur Verzierung der großen Clementinischen Kapelle in der Peterskirche gewählt wurden. Er reiste mit dem Marchese Vincenzo Giustiniani durch Frankreich, England, Holland, Flandern u. s. w. Von Paul dem fünften ward er mit dem Christusorden beehrt, und starb mit Reichthümern und Ehrenbezeugungen überhäuft im Jahre 1626, im vier und siebzigsten seines Alters. Der Styl des Roncagli war der allgemeine seines Zeitalters, nur mit dem Unterschied, daß er in der Frescomahlerey immer ein angenehmes und lebhaftes Kolorit behielt, ein Lob, das man seinen Gemählden in Oehl eben nicht beylegen kann, wo in Ansehung des Farbentones meistentheils eine allzugroße Ruhe herrscht. Unter den zahllosen Arbeiten, die man von ihm in Rom sieht, verdient die Geschichte des Ananias, für die Peterskirche gemahlt, einiges Lob. Sie ist jetzt ganz in Mosaik gesetzt und das Original nach der Karthause

h. Memoria fatta dal Sig. Gasp. Celio del abito di Christo &c. Napoli 1638. in 12. S. auch Salv. Rosa Satira della Pittura. Ed. Goett. 1785. p. 35.

thause gebracht, wie es mit allen auf diese Art für die Peterskirche verewigten Gemählden gehalten wird. Ausserdem führt Lanzi noch verschiedne andre zu Ancona und Osimo befindliche Werke von ihm an.

Als seine Zöglinge nennt man Christoforo Casolano und Giuseppe Agelio: aber beyde waren Mahler von geringer Einsicht. Einige Schriftsteller setzen auch den Giuseppe Cesari von Arpino unter seine Schüler. Andre betrachten ihn, als zur Neapolitanischen Schule gehörig; indessen scheint es, daß diesen eine Stelle des Baglioni [1], eines Zeitgenossen des Cesari entgangen ist, wo er von ihm sagt: "ob er gleich „zu Rom gebohren war, fand er doch für gut, sich „von Arpino zu nennen, entweder aus Zuneigung ge„gen die Vaterstadt seines Vaters, oder um sich den „Boncompagni, den regierenden Herren von Arpino „gefällig zu machen, denen er den Anfang seines Glü„ckes zu verdanken hatte".

Doch ehe wir auf den Cesari kommen, sey es mir erlaubt, im kurzen einen allgemeinen Ueberblick von dem damahligen Zustande der Mahlerey in Rom zu geben. Das Verderben des Geschmacks riß von Tage zu Tage mehr ein; die Mahler bekümmerten sich nicht um gründliche Studien, sondern bemühten sich nur um eine flüchtige Fertigkeit, und arbeiteten niemahls mit der gehörigen Ruhe. Einer folgte dem Andern, ohne weiter die Natur zu beobachten, so daß die Mahlerey zu einem bloß mechanischen Handgriffe herabgesetzt ward. Fantastische Einfälle blieben daher das einzige Mittel, sich unter seinen Nebenbuhlern hervorzuthun. Den Styl des Raphael kannte man gar nicht mehr; der damahlige war weiter nichts als eine Ausartung vom Styl

1. p. 253.

Styl des Michelangelo. Venedig hatte damahls zwar einen Ueberfluß an guten Koloristen, allein dieß hatte gar keinen Einfluß auf Rom: die Farbengebung folgte der in den übrigen Theilen der Mahlerey eingerissenen Verderbniß, und das Helldunkel war matt geworden und hatte alle Harmonie verloren. Wenn man nun dazu nimmt, daß die Künstler nicht nach ihrer wahren Rangordnung geschätzt wurden, sondern sich durch Intriguen mehr oder weniger geltend zu machen wußten, und daß die Großen sich mit übel angebrachten Protektionen hineinmischten, so kann man sich leicht vorstellen, wie selbst die kostbarsten Unternehmungen verunglücken mußten. Ein Beyspiel davon ist die Verzierung der Clementinischen Capelle und verschiedner Altäre in der Peterskirche, wozu sich die Prälaten und Direktoren des Baues derselben vereinigten, um dem Pabste ihren Hof zu machen. Monsignor Giusti, Auditor der Rota, beschützte den Roncagli, und dieser mußte das Gemählde von Ananias mahlen; und wenn es nach dem Wunsche seines Gönners gegangen wäre, so würde ihm auch die Kuppel aufgetragen worden seyn: allein der Pabst wollte sie von Cesari gemahlt haben. Domenico Passignani, Günstling des Cardinal Arigone, bekam die Kreuzigung des h. Petrus zu mahlen, und wurde auf Verwendung seines Gönners vom Pabste zum Ritter gemacht. Francesco Vanni, den der Cardinal Baronio beschützte, mahlte den Fall Simons des Zauberers, und wurde Ritter vom Christusorden. Lodovico Civoli, Günstling des Großherzogs von Florenz u. des Herzogs von Bracciano bekam ein Gemählde von dem Wunder des h. Petrus, wie er einen Lahmen an der Thür des Tempels heilt, zu verfertigen. Bernardo Castelli, der die Cardinäle Pinelli und Giustiniani zu Gönnern hatte, mahlte die Geschichte vom h. Petrus

Petrus, der auf dem Wasser geht; aber da das Bild verdorben war, wurde es vom Ritter Giov. Lanfranco noch einmahl gemahlt. Baglioni, vom Cardinal S. Cecilia, einem Neffen Gregors des vierzehnten beschützt, mahlte die Geschichte, wie die Witwe Tabea vom h. Petrus auferweckt wird, und wurde in den Ritterstand erhoben. Außer den eben genannten gab es unter ihren Zeitgenossen noch folgende Mahler, die Ritter waren: Ottavio Lioni, Tomaso Salini, Ventura Salimbene, Domenico Fontana, Carlo Guidotti, ohne den Guercino, Maratta, Bernini u. s. w. zu erwähnen; so daß man dieß als die wahren Ritterzeiten der Mahlerey betrachten kann. Salvator Rosa sagt daher nicht ohne Grund:

Anco ai miei dì, certi pittor coglioni,
Che fanno i Raffaelli, e se l'allacciono,
Portan sul ferrajol cento crocioni [k].

Und konnten wohl alle diese Ordenskreuze und Sterne, Bänder und Ketten einen einzigen Raphael, Michelangelo, Correggio oder Tizian hervorzaubern? Sollten nicht dergleichen Belohnungen Talente wecken müssen? So scheint es beym ersten Anblicke, aber die vorliegende entgegengesetzte Erfahrung wird doch bey einer genaueren Untersuchung sehr erklärlich. Reichthümer und äußerliche Ehrenbezeugungen, wie Orden und Titel, können nur für ein niedriges und eigennütziges Gemüth der stärkste Sporn der Thätigkeit seyn, und es ist nicht zu erwarten, daß derjenige die höchste Vollendung in einer schönen Kunst erreichen wird, der sie nicht um ihrer selbst willen liebt, sondern sie nur als Mittel zu einem fremden Zwecke braucht. Liebe und Freundschaft hinge-

k. Satira della Pittura Ed. Goett. 1785. p. 37.

hingegen sind die mächtigsten Triebfedern der Thätigkeit für ein edles Gemüth, das in ihnen seine schönste Befriedigung und seine höchste Ehre sucht; diese Gefühle sind allein würdig, sich mit der ächten Begeisterung des Künstlers zu paaren, und vermögen auch allein, ihr einen außerordentlichen Schwung mitzutheilen. Die Freundschaft, welche Karl der fünfte für Tizian, und Leo der zehnte für Raphael hegte, wurde mit den auserlesensten Werken ihres Pinsels belohnt, da sich hingegen beyde Künstler nicht um Reichthümer bekümmerten. Die Freundschaft trieb auch den Correggio, Paul Veronese und andre an, Meisterwerke hervorzubringen.

Giuseppe Cesari, genannt der Ritter Giuseppino oder auch L'Arpino (gest. 1640) wurde zu Rom gebohren, und war der Sohn eines geringen Farbenkleckers, wie die Italiäner sagen, eines pittore da voti [1]. Einige machen ihn zum Schüler des Motta und des Lelio Orsi, Andre des Roncagli. Als ein Knabe von dreyzehn Jahren mahlte er eine Façade, die in Betrachtung seiner Jugend großes Erstaunen erregte. Voll Eifer es weiter zu bringen, begab er sich in Dienst bey den Mahlern, die zur Zeit Gregors des dreyzehnten im Vatikan arbeiteten; er rieb ihnen die Farben und machte die Palette zurecht. Da er vor Begierde brannte, etwas zu mahlen, um sich bekannt zu machen, so ergriff er eine günstige Gelegenheit, und mahlte insgeheim einige Figürchen an einem der Pfeiler: er wie-

derhohlte

1. Diese Redensart schreibt sich von der Sitte her, daß jeder, der die Jungfrau Maria oder einen andern Heiligen angerufen hat, und von ihnen eine Gnade erhalten zu haben glaubt, diese Begebenheit abbilden läßt, und das Täfelchen an dem Heiligenbilde, an welches er sich gewandt hat, ex voto aufhängt. Dergleichen Bilder pflegen dann sehr schlechte Sudeleyen zu seyn.

derhohlte dieß verschiedne Male, und so wurde er endlich entdeckt. Fra Ignazio Danti (ein Dominikaner, der über diese Arbeiten die Oberaufsicht hatte) stellte ihn dem Pabste vor. Dieser bewilligte ihm ein Gehalt, und ließ ihn an den auf Rechnung des heiligen Stuhls unternommenen Arbeiten Theil nehmen. Sein Ruf stieg von Tage zu Tage, vorzüglich durch ein großes Werk, das er in der Kirche alla Trinità de' monti ausführte, so daß er in der Folge eine erstaunliche Menge Bestellungen von Gemählden in Rom bekam. Auch Sixtus der fünfte und Clemens der achte fuhren mit eben so großem Eifer fort, ihm Beschäftigung zu geben. Sein bestes Werk sind die Gemählde, die er für den Senat im Saale der Conservatori auf dem Campidoglio unternahm, und welche Begebenheiten aus der Römischen Geschichte darstellen. Sie waren eigentlich für die Feyerlichkeiten des Jubeljahres 1600 bestimmt, und sollten daher vor Anfang desselben fertig seyn, aber die zahllosen Beschäftigungen des Arpino verhinderten dieß, und er arbeitete mit langen Pausen während eines Zeitraumes von vierzig Jahren daran. Daher kömmt es denn auch, daß man in den letzten Stücken das Feuer vermißt, welches man in den früheren bewundert. Zu Neapel mahlte er in der Karthause. Unter der Regierung Pauls des fünften und Urbans des achten wurde er nur gebraucht, um Cartons zu machen, die in Mosaik gebracht werden sollten.

Cesari hatte viel Feuer, und seine Werke fallen daher durch eine gewisse tumultuarische Lebendigkeit in die Augen. Auch waren das seine Lieblingsgegenstände, wo er freyes Feld hatte, ein großes Gedränge von Menschen, Pferden u. s. w. anzubringen. Dabey beobachtete er die Natur im geringsten nicht, und hatte

sich eine fehlerhafte Zeichnung und ein mattes Kolorit angewöhnt. Dessen ungeachtet hatte er sich durch die Kühnheit seiner Komposition den ersten Rang unter den damaligen Mahlern in Rom zu verschaffen gewußt. Den ersten Stoß bekam sein Ansehen, oder vielmehr das seiner Anhänger, der Manieristen in Rom überhaupt, vom Michelangelo Merigi von Caravaggio. Dieser trat auf einmal mit einer ganz entgegensetzten Methode hervor, d. h. mit einer sklavischen Nachahmung der Natur, die auch durch eine richtigere Behandlung des Kolorits gehoben ward. Seine Werke erregten die Bewunderung Roms und die Wuth des Cesari; der Reiz der Neuheit machte diesem verschiedne Anhänger, die zur Partey des Merigi übergingen, wie ich umständlicher erzählen werde, wenn ich auf ihn komme.

Wenn Merigi das Verdienst hatte, die einfache Natur zu seiner hauptsächlichen Führerin gewählt zu haben, so fehlte es ihm dagegen ganz an allem übrigen, was zu Erreichung einer hohen Vortrefflichkeit nothwendig erfodert wird, so daß der damalige Zustand der Mahlerey aus zwey entgegengesetzten Extremen gemischt war. Die eine Partey, deren Oberhaupt Arpino war, bestand aus Idealisten, das heißt aus Mahlern, die lediglich ihrer Einbildungskraft folgten; die andre, welche Merigi anführte, aus bloßen Naturalisten. Die zwischen diesen Abwegen liegende Mittelstraße wurde von niemanden betreten. Erst den Carracci war der Ruhm vorbehalten, den ursprünglichen Zustand der Mahlerey wieder herzustellen. Die Schule des Arpino zerstreute sich, und das manierirte Reich der Idealisten nahm ein Ende. Cesari überlebte zwar sowohl den Hannibal Carracci als den Caravaggio, (er starb erst im J. 1640 in einem Alter von beynah

achzig Jahren) allein da den Römern einmahl die Schuppen von den Augen gefallen waren, so wurden unter Paul dem fünften die meisten Arbeiten Bolognesern oder Zöglingen aus der Schule der Carracci zugetheilt.

Lanzi ertheilt diesem Künstler Lobsprüche, die er nach meinen Einsichten nicht verdient. Er sagt, in seinen Gemähkden im Lateran und in der Kirche des h. Chrysogonus habe er nicht nur in einem großen Charakter gezeichnet, sondern auch vortrefflich kolorirt: Tugenden, die ich für meine Person niemahls an den Bildern des Arpino habe entdecken können. Derselbe Schriftsteller giebt Nachricht von einer sehr schönen Anbetung der Könige von ihm mit der Jahrszahl 1594, die zu Osimo bey dem Grafen Simonetti befindlich ist.

Wenn man unter seinen Schülern den Guido Ubaldo Abatini aus Città di Castello, der sich von seiner Manier entfernte, und dagegen die des Bernini ergriff, und den Francesco Allegrini aus Gubbio gebürtig ausnimmt, der sich nicht auf die Frescomahlerey legte, sondern in Oehl Schlachten mahlte und verschiedne Landschaften des Claude Lorrain mit seinen Figuren belebte [m], so sind die übrigen unerträglich. Ich verweise daher diejenigen, die sich von ihren Nahmen unterrichten wollen, auf den Baglioni, der ein Werk über die Mahlerey jener Zeiten geschrieben hat [n].

Zeit:

m. Orlandi sagt, er habe al fresco und in Oehl gemahlt, erwähnt aber nichts von seiner Staffirung der Landschaften Claude Lorrains; Lanzi behauptet indessen, man sehe zwey dergleichen, worin er die Hand gehabt, im Hause Colonna.

n. Le vite de' Pittori, Scultori &c. del Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a tempi di Urbano VIII nel 1642.

Zeitgenossen des Cesari waren: Pasquale Cati von Jesi; Bartolomeo Cavarozzi, genannt del Crescenzi; Girolamo Massei; der Ritter Paolo Guidotti mit dem Beynahmen Borghese; Cesare Rosselli, ein Römer, der immer für den Arpino arbeitete, daher man selten oder nie eigne Werke von ihm sieht; Terenzio von Urbino, der mit seiner Geschicklichkeit pasticci ° zu mahlen, als ein Verfälscher angesehen werden muß; Francesco Nappi, dem die Schönheiten Roms den Kopf verrückten; Tomaso Lauretti; Giuseppe Valeriano, der nachher Jesuit ward; endlich Girolamo Nanni, der sich nicht nach dem Zeitalter bequemen konnte, indem er langsam mahlte und sich daher den Beynahmen: "wenig aber gut", erwarb.

Auch dürfen wir hier den oben als Schriftsteller angeführten Ritter Giovanni Baglioni nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. Allein, ob er gleich unter der Regierung Pauls des fünften viel mit Mahlern aus der Schule der Carracci arbeitete, so erreichte er diese doch bey weitem nicht in der Zeichnung. Er hat sich daher mehr Ruhm durch die Feder als durch den Pinsel erworben; sein Werk kann als eine Fortsetzung des Vasari betrachtet werden.

Ein

1642. Napoli 1733. 4. Die erste Ausgabe ist zu Rom im J. 1642 erschienen. Man sehe auch: Ritratti di alcuni celebri Pittori del Secolo XVII. disegnati ed intagliati in rame del Cavaliere Ottavio Lioni &c. Roma 1731. 4.

o. So nennt man solche Gemählde, worin der Styl eines andern Meisters ausdrücklich in der Absicht nachgemacht wird, sie unter seinem Nahmen zu verkaufen. Berühmt in dieser Art des Betruges sind Luca Giordano, David Teniers, Mignard und andre.

Ein andrer Mahler, auf den die Römische Schule rechtmäßige Ansprüche hat, ob er gleich seinen ersten Unterricht vom Cardi, Cigoli oder Civoli genannt, empfangen, war Domenico Feti. Er ward zu Rom im J. 1589 gebohren, verließ die Schule seines Meisters sehr jung, und wurde vom Cardinal Federico Gonzaga, der nachher Herzog ward, nach Mantua geführt. Daselbst vervollkommte er sich durch Studien nach den Werken des Giulio Romano. Sein Aufenthalt in Venedig trug viel zur Verbesserung seines Kolorits bey, wurde aber durch die Verführungen zur sinnlichen Liebe, denen er sich überließ, für seine Gesundheit verderblich. Sein Tod erfolgte allzufrüh für die Kunst im J. 1624 zu Mantua. Die meisten seiner Gemählde sind in Kabinetten und Gallerien zerstreut, da es meistens Staffeleybilder sind. Ebenfalls ein Römer und ein Zögling des Cardi war Giov. Antonio Lelli, von dem man verschiedne Sachen in den Gemähldesammlungen der Römischen Großen sieht.

Die Erhöhung eines Barberini zur päbstlichen Würde unter dem Nahmen Urbans des achten, im Jahr 1623, brachte in Rom glückliche Zeiten für die Kunst wieder zurück. Dieser Pabst war voll Geist, von einer edlen und großen Gesinnung; seine ganze Familie, sein Bruder und seine Neffen hegten nach seinem Beyspiele eine leidenschaftliche Liebe zur Kunst. Aber der Tod Urbans, der im J. 1644 erfolgte, veränderte die Gestalt und Lage der Sachen in Rom gänzlich. Die Unruhen innerlicher Kriege zwischen benachbarten Fürsten, welche damahls Italien verheerten, raubten für einige Zeit den Künstlern die Lust und die Gelegenheit sich in der Kunst zu üben, und hielten die Großen ab, sie dazu aufzumuntern. Innocenz der zehnte, aus dem Hause Pamfili, folgte, trotz den Intriguen der

Spa-

Spanischen Partey und der Macht der Barberini, dem Urban nach. Die Kriegsunruhen, verbunden mit denen, welche die Uneinigkeit zwischen dem Cardinal von Este, Beschützer der Französischen Nation und Don Juan Alfonso Enriquez, dem Spanischen Gesandten, in Rom selbst erwarten ließ, hielten die Künste in einem zweydeutigen und ungewissen Zustande; und durch die Flucht des Hauses Barberini litten sie noch größern Schaden. Endlich als sich die Barberini mit dem Pabst wieder ausgesöhnt hatten, kehrte der Cardinal Antonio, den der König von Frankreich beschützte, mit dem Titel eines Großalmoseniers seines Reichs u. s. w. zur großen Zufriedenheit der Künstler, wieder nach Rom zurück. Nach dem Tode Innocenz des zehnten bestieg Alexander der siebente den heiligen Stuhl: und dieß nebst dem Aufenthalt der Königin Christina in Rom erhob die Künste wieder zu einem blühenden Zustande, und verschaffte den Künstlern reichliche Beschäftigung.

Wir sind jezt auf den Zeitpunkt der seltsamsten und fremdartigsten Ausschweifung des Geschmacks gekommen, welche, so lange sie dauerte, den regelmäßigen Fort- oder Rückgang der Mahlerey in Rom völlig unterbrach. Daß die Moden in Kleidern, Hausgeräthe und so vielen andern uns umgebenden Dingen unaufhörlich wechseln; daß sie sich nach einem gewissen Kreislaufe wieder erneuern, und daß Dinge, die vor zehn oder zwanzig Jahren für lächerlich gehalten wurden, jezt die allgemeine Meynung für sich haben: dieß ist etwas, woran wir durch die tägliche Erfahrung zu sehr gewöhnt sind, als daß es uns noch auffallen könnte, und der Grund davon liegt am Tage. Wir lassen uns bey der Anordnung dieser Dinge nicht durch eine gründliche Prüfung nach den Regeln des Schönen,

Edlen

Edlen und Schicklichen leiten, sondern durch das Ansehen der Hauptstädte und Höfe. Wenn wir aber hier die mächtige Göttin Mode gleichsam in ihrem Heiligthume beschleichen, so werden wir entdecken, daß die Grillen irgend einer begünstigten Buhlerin, eines vornehmen Stutzers, oder andrer verächtlicher Geschöpfe die Quellen ihrer Gesetzgebung für das ganze gesittete Europa sind. Daß sie diese aber auch über das heilige Gebiet des Schönen, über Musik und die zeichnenden Künste ausdehnen darf; daß eine Komposition von Händel, von Bach oder Hasse nicht mehr in der Mode ist, weil man darin keine Katzen heulen, keine Hennen glucken, keine Esel schreyen hört, oder weil das Husten, Niesen und Gähnen nicht natürlich darin nachgemacht ist: dieß ist etwas, das in jedem Menschen von ächtem Kunstgefühl ein mit Unwillen gemischtes Erstaunen erregen muß.

Und doch offenbart sich eben diese Verkehrtheit sehr auffallend in dem Glücke, welches Peter Laar mit dem Spottnahmen *il bamboccio* zu Rom machte. Er kam zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts dahin, und erwarb sich durch seine Possen, die durch ein glänzendes Kolorit und einen kecken Pinselstrich gehoben wurden, so großen und allgemeinen Beyfall, daß viele Männer von Talent, die schon eine bessere Bildung empfangen hatten, um Arbeit zu bekommen genöthigt waren, den richtigen Weg der Kunst zu verlassen, und sich auf geschmacklose Fratzen zu legen, weil nur diese von den Großen geliebt und begünstigt wurden. Das Wunderbarste dabey ist, daß dieses Uebel nirgends in ganz Italien so sehr einriß als in Rom [p]: gleichsam im

p. Man sehe einen Brief des Andrea Sacchi an den Albani, und die Antwort darauf in der Felsina Pittrice T. II, p. 267 u. f.

im Angesichte unzähliger Denkmähler der edelsten Griechischen und Altrömischen Kunst; dem Vatikan, der Capella Sestina, und tausend andern daselbst befindlichen Meisterwerken zum Trotz; in Rom, zu einer Zeit, wo die geschicktesten Meister aus der Schule der Carracci diese Stadt verschönerten; in Rom endlich, wo man glauben sollte, daß wenigstens in den Adern der Großen noch irgend ein Tropfe vom Blut jener alten Römer flösse, von denen sie ihr Geschlecht ableiten. Aber gerade diese Pamfili, diese Colonna, diese Borghesi waren es, die in ihren Palästen, statt der heroischen Thaten ihrer Vorfahren die platten und niedrigen Darstellungen eines Teniers, eines Ostade, eines Laar, und so viel anderer berühmter Rhyparographen (Bamboccianti [q]) aufnahmen.

Was die kunstvolle Behandlung betrifft, so läugne ich keineswegs das große Verdienst dieser Mahler; ich werde mich vielmehr bemühen, es zu entwickeln, wenn von ihrer Schule die Rede seyn wird. Ich behaupte nur, daß man ihr niemahls das Recht hätte einräumen sollen, die heroische Mahlerey zu verbannen, welche den Menschen an den Adel seiner innern Natur erinnert, und indem sie seiner Phantasie Bilder des Würdigsten, Größten und vollkommensten einprägt, nicht nur seinen Schönheitssinn, sondern durch ihn auch sein sitt=

q. Schwerlich möchte sich in einer andern neueren Sprache ein Wort finden, das dem Italiänischen Ausdrucke so gut entspräche, als der Griechische, der eben so wie jener an die Wahl unedler Gegenstände sogleich den Begriff des Unwürdigen und Verachteten knüpft. Die Seltenheit der Selbsterkenntniß erklärt es ganz natürlich, daß da, wo die Sache zu Hause ist, die angemessene Benennung fehlt. Die Holländischen Ausdrücke für diese Gattung von Mahlerey, deuten keine stolze Befremdung sondern ein behagliches Wohlgefallen an derselben an.

sittliches Gefühl läutert und erhöht. Ludwig der vierzehnte, ein Monarch, der sonst ein großer Liebhaber der Künste und vorzüglich der Mahlerey war, hat die Römischen Gönner jenes Geschmacks beschämt: sey es Eitelkeit oder natürliches Gefühl, niemahls konnte er sich mit dergleichen gemeinen Darstellungen aussöhnen. Mit vieler Schärfe des Urtheils hat ihnen vor kurzem ein Kenner [r], auf den wir uns in der Folge noch beziehen werden, ihren wahren Rang in der Kunst angewiesen, und das, worin ihr eigentliches Verdienst liegt, entwickelt.

Unter den vielen Nachfolgern des Laar will ich hier nur Michelangelo Cerquozzi erwähnen, der zuerst den Beynahmen delle battaglie, und dann delle bambocciate erhielt. Er ward zu Rom im J. 1602 gebohren, und nachdem er in verschiednen Schulen gewesen war, blieb er endlich bey der Nachahmung des Peter Laar stehen. In der That brachte er es auch in dieser burlesken Gattung der Mahlerey, die dazu gemacht ist, den Pöbel zum Lachen zu bringen, ungemein weit. Passeri erzählt, er habe sich in der Folge bemüht, historische Gemählde in einem edlen Styl auszuführen: allein die lange Gewohnheit hatte ihm jenen niedrigen Geschmack zu sehr zur andern Natur gemacht, als das er ihn hätte ablegen können. Eines seiner vorzüglichsten Werke findet sich zu Rom im Palaste Spada: es stellt den Masaniello vor, dem ein Haufe von Lazzaroni Beyfall zuruft. Cerquozzi starb im J. 1660.

Wir

r. Man sehe: Beschreibung der Gemählde-Gallerie des Freyherrn von Brabeck von Basilius von Ramdohr, wo man am Ende Betrachtungen über die Kunst das Schöne in den Gemählden der Niederländischen Schule zu sehen findet.

Wir kommen auf einen Zeitgenossen dieses Mahlers, aber einen Künstler von ganz andrer Art, den der ächte Geist der Römischen Schule beseelte. Andrea Sacchi wurde im J. 1599 nicht in Rom, wie selbst gleichzeitige Schriftsteller bezeugen, sondern zu Nettuno in einer geringen Entfernung von Rom gebohren. Er war der natürliche Sohn eines mittelmäßigen Mahlers, des Benedetto Sacchi, der ihm auch den ersten Unterricht in der Kunst ertheilte, aber da er seine eigne Unzulänglichkeit fühlte, ihn selbst der Leitung des Francesco Albani übergab. Dieser entdeckte bald die Talente des jungen Menschen, und that sich etwas darauf zu Gute, einen so wackern Schüler zu bilden. Nachdem sich Andrea durch einige kleinere Sachen bekannt gemacht hatte, ließ ihn der Cardinal del Monte in Gesellschaft des Filippo d'Angioli, eines Römers, der Neapolitaner genannt, an seinem Lusthause an der Straße Ripetta arbeiten. Er that dieß zur Zufriedenheit des Kardinals, der auch in der Folge sein Gönner blieb. Als Urban der achte zum Pabst erwählt worden war, fand Sacchi Eintritt in das Haus Barberini, und bekam ein großes Gemählde für die Kirche des h. Petrus zu machen, daß Gregorius den Großen in der Verrichtung eines Wunders vorstellt [s]. Ob dieß Werk gleich nicht den allgemeinen Beyfall davontrug, so nahm ihn doch der Cardinal Antonio Barberini, ein Neffe des Pabstes in seine Dienste; und als die Barberini ihren Palast alle quattro

s. Das auf diesem Bilde vorgestellte Wunder wird der Länge nach von Johannes Diakonus erzählt, der das Leben dieses Pabstes beschrieben hat. Das Gemählde ist unstreitig eins der schönsten unter den in der Peterskirche befindlichen, und ward im J. 1771 von Alessandro Cocchi in Mosaik übertragen.

tro Fontane vergrößerten, so mahlte Andrea ein sehr schönes Gewölbe [t].

Hätte dieser Künstler nicht eine gewisse Liebe zur Ruhe an sich gehabt, welche bis zur Trägheit ging, so würde er Werke hervorgebracht haben, die seines seltnen Geistes noch würdiger gewesen wären. Allein dieser Fehler, bey einer vollkommnen Kenntniß nicht nur des Guten, sondern selbst des Vollendeten in der Kunst, war Schuld, daß er sich niemahls recht befriedigte und daher vieles nicht unternahm, was er sehr wohl hätte leisten können.

Unter seinen vorzüglicheren Werken verdient unstreitig sein berühmtes Gemählde vom heiligen Romuald den ersten Platz. Ungeachtet seiner großen Einfachheit, da es demselben an Darstellnng des Nackten, an weiblichen Figuren, an Verschiedenheit des Fleisches, an Pracht und Reichthum der Komposition, an glänzendem Kontrapost fehlt, hat sich dieses Werk mit dem vollsten Rechte den Ehrennahmen erworben, eins von den vier schönsten Bildern zu seyn, die es in Rom giebt [u]. Der Gegenstand ist eine Rede, welche der Heilige zu seinen Schülern hält, um ihnen ein Gesicht, das er gehabt, von einer Leiter, die von der Erde bis in den Himmel reichte, und worauf verschiedne Mönche seines Ordens hinanstiegen, mitzutheilen. Die Szene ist in einem Thal, Camaldoli genannt, auf dem Apenninischen Gebirge. Schon Richardson hat die

t. S. Aedes Barberinae p. 82, wo man einen Kupferstich davon von der Hand des J. Gerardin findet.

u. Es sind zusammen folgende: 1) die Verklärung von Raphael; 2) der heil. Romuald von Sacchi; 3) die Abnehmung vom Kreuze von Daniel von Volterra; 4) die Kommunion des h. Hieronymus von Domenichino.

die Bemerkung gemacht, daß Sacchi für die Wirkung der Komposition einen glänzenderen Augenblick hätte wählen können: z. B. die Stiftung des Ordens, wie Romuald fünf Mönchen, seinen Gefährten, die geistliche Kleidung anlegt; oder auch der Hintritt des Heiligen, wie er von eben diesen Ordensbrüdern Abschied nimmt, und andre ähnliche Gegenstände, deren viele in der Legende erwähnt werden. Doch vielleicht zog Andrea, um die Ueberlegenheit seiner Kunst zu zeigen, eine so einfache Unterredung vor, wo alles in Ruhe ist, indem die Schüler die Worte des Heiligen mit andächtiger Betrachtung anhören. Sie sind alle beynah von einem Alter, und stehen in ähnlichen Stellungen, ohne Kontraste in den Bewegungen und Gebährden; alle sind gleich gekleidet; keine überspannte oder erheuchelte Andacht; kein Schrecken, keine Klagen, sondern alles athmet eine erhabne Stille. Die große, bey diesem Bilde angebrachte Kunst besteht erstlich in einer vortrefflichen ausdrucksvollen Zeichnung, ohne den geringsten Schein des Gesuchten; dann in der vollkommnen Vertheilung der Lichter und der Schlagschatten, welche von einem großen Baume herrühren, zu dessen Füßen der Heilige sitzt [x]. Dieses Gemählde ist verschiedentlich

x. Diese Kunst möchte ich zum Unterschiede von dem, was man gewöhnlich mit dem Worte Kontrast bezeichnet, Kontrapost nennen. Der Kontrast kann von der Komposition verstanden werden, wenn in den Handlungen und Bewegungen der Figuren eine unterhaltende Verschiedenheit angebracht ist; er kann auch von der Anordnung verstanden werden, wenn Figuren von verschiednem Alter und Charakter, von verschiedner Farbe des Fleisches, von verschiednem Faltenwurf in ihren Drapperien, geschickt zusammengestellt sind; kurz wenn in allen nicht von der Beleuchtung abhängigen Stücken so viele Abwechslung ange-

lich in Kupfer gestochen worden, am besten von Jakob Frey. Von eben demselben hat man auch ein Blatt, nach dem Gemählde, welches den Tod der h. Anna vorstellt, und in S. Carlo a' Catinari befindlich ist.

Nach Vollendung seines Romualds und andrer Werke unternahm Sacchi eine Reise nach der Lombarden, besuchte Bologna, Mantua, Parma u. s. w. Passeri [y] macht die treffende Bemerkung, es habe sich in den Werken, die er nach seiner Rückkehr verfertigte, offenbart, daß sein Herz zu Parma bey den Werken des Correggio zurückgeblieben sey. So viel vermochten die Grazien über den Geist eines schon gebildeten Künstlers.

Unter seiner Aufsicht und nach seinen Cartons wurden verschiedne Bilder in der Kirche des h. Johann im Lateran ausgeführt; auch sieht man daselbst acht Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers von seiner Hand [z]. Außer seinen schon genannten Arbeiten verdient noch die Sakristey der Minerva und verschiedne andre Gemählde, die man in den Palästen

Roms

angebracht ist, als ohne Nachtheil der Harmonie jedes einzelnen Theiles und der Einheit des Ganzen Statt finden kann. Der Ausdruck Kontrapost hingegen kann auf die veränderlichen und mit Kunst hervorgesuchten Wirkungen des Helldunkels eingeschränkt werden: wenn z. B. eine Lichtmasse eine andre von Schatten oder von schwächerem Lichte zu heben dient; oder wenn man durch den angemeßnen Gegensatz im Ton der Lichter und Schatten, die Figuren mehr von einander abzusondern weiß, als es vermittelst der bloßen Verschiedenheit der Farben möglich ist.

y. Im Leben des Sacchi p. 319.

z. Sie sind im J. 1771 sorgfältig in Kupfer gestochen worden.

Roms sieht, rühmliche Erwähnung. Indessen war Sacchi doch nicht so thätig, als er hätte seyn können, und seine Trägheit zog ihm den Zorn, nicht nur seines Gönners, des Cardinals Antonio Barberini, sondern auch Pabst Alexanders des siebenten zu.

Die Ehrerbietung dieses Künstlers vor allem, was das Gepräge von Raphaels Geist an sich trug, war so groß, daß er, wenn ihm zuweilen einer oder der andre seiner Schüler Zeichnungen brachte, die sie nach Originalen desselben verfertigt hatten, bey einer aufmerksamen Betrachtung ganz in Feuer gerieth, und, wie außer sich, mit Begeisterung ausrief: "Vergebens „will man mich überreden, Raphael sey ein Mensch „gewesen — er war ein Engel!" Als ihm einige seiner Freunde wegen seiner Langsamkeit im Arbeiten Vorwürfe machten, so antwortete er, Raphael und Hannibal (Carracci) machten ihn schüchtern, und schlügen seinen Muth nieder; zugleich beklagte er sich über die ungünstige Lage eines Künstlers in seinem Zeitalter, wo er niemanden finde, mit dem er sich über die Schwierigkeiten der Mahlerey besprechen könne, weil entweder niemand sie kennte, oder wer sie kennte, sie nicht eingestehen wollte.

Was den Styl des Sacchi betrifft, so war seine Zeichnung richtig und groß; aber Reichthum in der Zusammensetzung war nicht seine hervorstechende Eigenschaft; so daß seine Darstellungen eher durch Mangel als durch Ueberfluß sich von der höchsten Vollkommenheit entfernen. Er ließ häufig leere Räume in seinen Bildern, wo eine wohl angebrachte Figur die Schönheit des Werkes erhöht haben würde. Er drappirte mit unnachahmlicher Kunst nnd Wahl. Er war ein unermüdeter Beobachter der Natur, dabey studirte er die Werke der großen Meister, ohne sie zu kopiren, ohne sich auf eine knechtische Weise an ihre Nachahmung fesseln

fesseln zu lassen. Mengs behauptet zwar, Sacchi sey der Urheber einer gewissen oberflächlichen Methode, indem er seine Bilder gleichsam nur angedeutet gelassen habe, ohne ihnen eine fleissige und bestimmte Vollendung zu geben. Allein der unpartheyische Kenner betrachte seine Werke genau, und dann entscheide er, ob dieser Tadel gegründet ist.

Sacchi hinterließ bey seinem Tode, der im Jahr 1661 erfolgte, trotz den Bemühungen seiner beyden Gegner, Berettini und Bernini, eine zahlreiche Schule, in welcher hauptsächlich Francesco Lauri, Ludovico Garzi und Carlo Maratta sich hervorthaten.

Francesco Lauri, ein Römer, würde bewundernswürdige Dinge geleistet haben, wenn ihn der Tod nicht in der ersten Blüthe der Jahre hingerafft hätte. Er hatte einen Bruder Filippo, der ebenfalls Mahler war: allein so zierlich auch die Bildchen sind, welche man von ihm in mehreren Gallerien aufbewahrt, so ist doch der Geschmack darin vollkommen Flamändisch. Der Vater der beyden Brüder, nach welchem sich der zweyte gebildet hatte, war nähmlich von dieser Nation, und ein Schüler des Brill; hatte sich aber in Rom niedergelassen. Ludovico Garzi ein Pistojeser, der Rom zu seinem Aufenthalte gewählt hatte, studirte den Styl des Sacchi mit großem Fleiße, mischte aber in seine Gemählde etwas von der unterscheidenden Manier des Cortona. Diese Verschmelzung bemerkt man deutlich an seinem schönen Bilde von S. Filippo Neri, das zu Fano befindlich ist.

Am Carlo Maratta bekam die Römische Schule eine neue Stütze. Er ward zu Camerano in der Mark von Ancona im Jahr 1625 gebohren. Schon als Knabe verrieth er eine leidenschaftliche Liebe zur Mahlerey, indem er den Saft von Blumen und Kräu-

tern ausdrückte, um Farben zum Mahlen zu bekommen. Er war erst eilf Jahre alt, als er sich nach Rom begab, wo er zuerst von seinem Halbbruder Barnabeo einige Zeit hindurch unterrichtet ward, der ihn darauf in die Schule des Sacchi einführte. In dieser blieb er neunzehn Jahre, studirte die Werke Raphaels und der Carracci, und übertraf alle übrigen jungen Leute, die sich daselbst zugleich mit ihm bildeten. Man nannte ihn daher Carluccio d'Andrea; allein dieser Beynahme wurde bald von seinen Neidern in Carluccio delle Madonnine verwandelt, als ob seine Kräfte nicht hinreichten, etwas größeres als kleine Bilder der h. Jungfrau zu unternehmen. Seine Talente gewannen ihm die Gewogenheit des Taddeo Barberini, eines Neffen Urbans des achten, der ihm allerley Beschäftigungen gab. Sein erstes öffentliches Werk war ein Christuskind in der Krippe, für die Kirche des h. Joseph de Falegnami, das er im J. 1650 mahlte. Nachher wurde er durch Bernini dem Pabst Alexander dem siebenten bekannt gemacht, und von diesem zu verschiednen Arbeiten gebraucht. Clemens der neunte, der Nachfolger des eben genannten Pabstes, ließ sich vom Maratta mahlen: das Bildniß wird noch im Palast Ruspiliosi aufbewahrt. Allein der Tod des Clemens war Ursache, daß Maratta nicht zu einigen für S. Maria Maggiore bestimmten Arbeiten von größerer Wichtigkeit gebraucht ward. Im Palaste Altieri sieht man verschiedne Gemählde von ihm, die er für Pabst Clemens den zehnten verfertigt; für Ludwig den vierzehnten mahlte er sein berühmtes Bild von der Daphne [a]; für den Cardinal Porto-Carrero zwey Bilder, welche die vier Jahrszeiten vorstellten, und dem Könige

a. Gianpietro Bellori hat es in einem Briefe beschrieben.

ge von Spanien, Karl dem zweyten, überlassen wurden. In diesen letzten Werken that er sich durch eine Behandlung und einen Geschmack hervor, die man bisher noch nicht an seinen Arbeiten bemerkt hatte.

Unter der Regierung Innocenz des eilften mußte er auf Befehl seiner Heiligkeit einer von Guido Reni gemahlten Jungfrau die Brust bedecken. Man sieht diese Madonna jetzt in der geheimen Kapelle auf Monte Cavallo. Maratta, um den Pabst zu befriedigen, ohne dem Werke zu schaden, übermahlte die Brust mit Leimfarben und Pastellen, damit sie in einem Augenblicke mit einem Schwamm weggenommen werden könnten. Im J. 1689, als die Gesandten des Königs von Siam nach Rom kamen, verehrte ihnen der eben genannte Pabst unter andern Geschenken ein Bild von Maratta, eine Madonna mit dem Kinde [b]. Unter eben dieser Regierung wurde er zum Aufseher der Vatikanischen Zimmer ernannt. Unter der ungemeinen Menge seiner Gemählde verdient das große Bild in S. Carlo al Corso vorzüglich Erwähnung. Auch kann ich eine Zeichnung, die Maratta für den Marchese del Carpio verfertigt, und wovon der Kupferstich selten geworden ist [c], nicht mit Stillschweigen übergehen. Sie versinnlicht Lehren für den jungen Künstler, die, wohl beherzigt und befolgt, ihm nützlicher werden können als ganze Bände von Vorschriften. Er stellte auf diesem Blatte eine Akademie dar, wo allerley Personen mit verschiednen Studien, die aber alle dem Mahler nothwendig sind, mit Geometrie, Perspektiv, Anatomie, Zeichnung und Farbengebung, beschäftigt sind. An

b. S. Second Voyage du Pere Tachard au Royaume de Siam.

c. Das Blatt ist von N. Dorigny.

An der Stelle, wo ein Professor die Gesetze der Perspektive erklärt, liest man unten die Worte: Tanto che basti. (Soviel als hinreicht.) Dasselbe Motto setzte er unter die Theile der Zeichnung, wo Unterricht in der Geometrie und Anatomie ertheilt wird, um anzudeuten, daß der Künstler über einer allzu wissenschaftlichen und umständlichen Ergründung dieser Studien den Zweck, warum er sie treibt, nicht aus den Augen verlieren soll. An der andern Seite sieht man den Farnesischen Herkules, die Mediceische Venus, den Apollo u. s. w., mit der Unterschrift: Non mai abastanza, (Niemahls genug) weil das Studium der Antike und des Nackten sich nie erschöpfen läßt. Endlich erscheinen die Grazien in einer Wolke, und darunter liest man: Senza di noi ogni fatica è vana. (Ohne uns ist jegliches Bemühn vergebens.)

Als Innocenz der zwölfte im J. 1693 den päbstlichen Stuhl bestieg, wurde Maratta in dem Amte eines Aufsehers der Vatikanischen Zimmer bestätigt. Auch mahlte er unter dieser Regierung das reizende Bild, das beym Eingange der Peterskirche in der Kapelle des Taufsteins aufgestellt ist. Schon früher hatte er die Farnesische Gallerie und die Gemählde Raphaels in der Farnesina[d] wieder aufgefrischt. Als Clemens der eilfte, dessen Lehrer im Zeichnen er gewesen war, im J. 1700 zum Pabste erwählt ward, mußte er mit der größten Sorgfalt und Vorsicht die Ausbesserung der Vatikanischen Zimmer des Raphael unternehmen, wobey ihm seine Zöglinge, Andrea Procaccini, Pietro de Pietri und Bartolomeo Urbani[e], Hülfe

d. S. Bellori Descrizione delle Imagini &c. p. 81. Della riparazione della Galleria del Caracci nel Palazzo Farnese, e della Loggia di Raffaelle alla Lungara.

e. Der letzte hat das ganze Verfahren umständlich beschrieben

Hülfe leisteten. Zur Belohnung dieses und vieler andern Verdienste wurde Maratta im J. 1704, bey Gelegenheit der öffentlichen Feyerlichkeit der Preisvertheilung auf dem Kapitol, zum Christusritter gemacht [f]. Er starb endlich, mit Ehrenbezeugungen überhäuft, im J. 1713.

Richardson sagt, wo ich nicht irre, wie man Brutus den letzten Römer genannt habe, so könne man dem Maratta schicklicher Weise den Nahmen des letzten Mahlers der Römischen Schule beylegen. Zugleich beschuldigte er ihn aber, den Verfall derselben begünstigt zu haben, und dieß ist ein ungegründeter Vorwurf. Die Ausartung des Geschmacks rührte von ganz andern Ursachen her. Es war zu Rom ein beständiger Zufluß von Künstlern, die sich von allen Gegenden her versammelten, um die daselbst befindlichen Meisterwerke zu studiren. Verschiedne Bologneser, Neapolitaner, Florentiner, Genueser, auch Franzosen und andre jenseits der Alpen her (mit den Italiänern zu reden) zeichneten sich darunter aus. Da diese nun ihre eigenthümliche Weise mitbrachten, welche sie mit den in Rom gemachten Studien vermischten, so konnte dadurch der Geschmack leicht auf mancherley Abwege geführt werden. Die alte Methode zu studiren war nicht mehr im Gebrauch; an die Stelle derselben trat eine gewisse oberflächliche Leichtigkeit des Styls, prah-

ben unter folgendtm Titel: Memorie de' risarcimenti fatte nelle stanze dipinte da Raffaelle d'Urbino nel Palazzo Vaticano dal Cavaliere Carlo Maratti, d'ordine di N. S. Clemente XI, a quali fu dato principio nel mese di Marzo 1702 e furono terminati nel mese di Luglio 1703. S. auch Mus. Fiorent. T. III. p. 187.

f. S. Le buone arti sempre piu gloriose nel Campidoglio &c., Relazione di Giuseppe Gherri &c. 1704. 4.

prahlendes Gewühl oder Gruppirung überhäufter Figuren, und blendendes Farbenspiel.

Indessen verdienen doch einige Schüler des Maratta unter der großen Anzahl (er konnte deren bis auf funfzig zählen) mit Lob erwähnt zu werden. Nicola Berettoni, im J. 1637 zu Montefeltro gebohren, starb jung, und war schon gebildet als er zum Maratta kam. Pascoli [g], ein unpartheyischer Schriftsteller, erzählt, dieser habe ihn immer zurückgesetzt, und ihn sogar die Farben reiben lassen. Seine besten Werke befinden sich im Palast Altieri, und in der Kirche Madonna del Monte. Ein auffallendes Beyspiel, wie weit die Künstler-Eifersucht gehen kann, ist es, daß sein Meister durch Kabalen bewirkte, daß man ihm die Arbeit, das Gewölbe in der Kirche des h. Sylvester zu mahlen, abnahm, und sie dem Giazinto Brandi zu machen gab; und doch haben wir für diesen Umstand das unverwerfliche Zeugniß des Pascoli. Berettoni empfand diese Kränkung so tief, daß sie ihm im J. 1682 den Tod zuzog.

Giuseppe Chiari, Giacomo Calandrucci, und Giuseppe Passeri waren Schüler und gute Nachahmer ihres Lehrers, aber auch nichts weiter. Dasselbe kann man von Paolo Albertoni, Marco da Duvenede von Brügge, und Roberto Oudenaert sagen. Der letzte gab indessen dem Kolorit, das von Tage zu Tage schwächer ward, wieder mehr Stärke. Andrea Procaccini, Pietro de' Pietri und Bartolomeo Urbano sind schon oben genannt worden. Andre verknüpften die Manier ihres Meisters mit der eines andern Künstlers: unter diese gehört

g. Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni &c. Roma. T. I. 1730. T. II. 1736. 4.

gehört Alberto Arnom, der sich zum Theil nach Maratta, zum Theil nach Luca Giordano gebildet.

Ich kann dieses Verzeichniß der Anhänger des Maratta nicht schließen, ohne des Agostino Masucci besondre Erwähnung zu thun. Seine Mahlerey hat in der That etwas sehr gefälliges, beschränkt sich aber auf kleine Gegenstände der Andacht. Vorzüglich war er in seinen Madonnen glücklich, die den so sehr gepriesenen seines Meisters von keiner Seite nachstehn. Man sieht verschiedne Sachen von ihm zu Rom, worunter die in der Kirche S. Maria del Popolo befindlichen die schönsten sind. Sein Kolorit ist indessen in diesen wie in allen übrigen matt. Er arbeitete viel für Johann den fünften, König von Portugall. Ein Schüler des Masucci, nach andern aber des Andrea Procaccini, war Stefano Pozzi. Allein an seinen Werken, die in S. Maria Maggiore, in S. Silvestro auf dem Quirinalischen Berge aufbewahrt werden, bemerkt man wohl, daß mit ihm der Geist der Schule des Maratta gänzlich erlosch. Man gab ihm den Auftrag, eine Kopie von der Verklärung Raphaels zu verfertigen, nach welcher sie alsdann für die Peterskirche in Mosaik übertragen werden sollte. Er starb erst im J. 1767, also zu einer Zeit, wo Batoni schon mit Recht unter den Künstlern zu Rom den höchsten Rang behauptete.

Wir haben gesehen, daß die Mahlerey zur Zeit des Arpina und des Merigi (nach dem gewöhnlichen Schicksale der Künste und selbst der Wissenschaften, von einem Extrem plötzlich zum andern überzugehn) vom höchsten Grade des Manierirten, von den willkührlichen Ausschweifungen der Phantasie, die sich gar nicht mehr um die Wirklichkeit bekümmerte, in eine sklavisch treue Nachahmung der Natur verfiel. Caravaggio,

der diese Umwandlung verursacht hatte, machte sich einen großen Anhang. Dieser bestand meistens aus Fremden, die sich aber zu Rom bildeten, und nachher diesen Geschmack in andern Gegenden verbreiteten. Dergleichen waren Manfredi, Spagnoletto, Carlo Saracino, Valentino, Simon Vouet, Gerhard Honthorst und andre, von denen ich an den Stellen, wo sie hingehören, reden werde. Hier müssen wir indessen zwey gebohrne Römer bemerken, die zu eben dieser Schule gehören: Tomaso Luini und Angelo Carosselli. Nachdem jener einige Studien in Rom und in den verschiednen Akademien für die Zeichnung nach nackten Modellen, welche es um diese Zeit daselbst gab, gemacht hatte, legte er sich ganz darauf, Caravaggio's Manier nachzuahmen. Da er ihm außerdem in seinem grillenhaften, wunderlichen und streitsüchtigen Charakter ähnlich war, so erwarb er sich den Beynahmen il Caravaggino. Die Werke, die Baglioni von ihm anführt, sind nur in geringer Anzahl; und dieß kommt daher, daß ihm seine seltsamen Streiche einen frühzeitigen Tod im Jahr 1632, im 25sten seines Alters, zugezogen haben. Carosselli wurde im J. 1585 gebohren, und legte sich ebenfalls ausschließend auf die Nachahmung des Caravaggio. Indessen besaß er zugleich das Talent, andre alte Meister so geschickt nachzumachen, daß er selbst den Poussin und Orazio Borgiani damit betrog, indem jener ein Werk seines Pinsels dem Raphael, dieser ein andres dem Caravaggio zuschrieb. Er wurde daher von einigen verläumdet, als ob er die Absicht hätte, seine Arbeiten für Werke Raphaels, Tizians und Correggio's zu verkaufen. Passeri versichert uns hingegen, daß ihm dieß gar nicht in den Sinn gekommen sey; er sey völlig uneigennützig gewesen und habe an nichts

anders

anders gedacht als an die Vergnügungen der Liebe. Dieß war dann Schuld an dem wenigen Glück, das er machte. Er mahlte auch Porträte, und hatte eine vorzügliche Gabe Andre zu unterrichten. Er starb in seiner Vaterstadt im J. 1653.

Mit der Ankunft der Bolognesischen Mahler, oder um genauer zu reden, mit der Verbreitung der Schule der Carracci zu Rom im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, faßte der ächte Geschmack in der Kunst wieder festen Fuß. Aber eben diese Bologneser und Lombarden, hatten sich verschiedne Manieren gebildet, und Schüler erzogen, die, wenn sie auch in den ersten Grundsätzen mit einander übereinkamen, doch in der Komposition, oder in der Zeichnung, oder im Ausdruck, oder im Kolorit bis auf einen gewissen Grad abwichen. Domenichino studirte Raphael und die Antike. Guido erschuf sich einen völlig originellen Styl, welcher dem Style des Caravaggio entgegengesetzt ist. Mengs nennt denselben elegant und leicht; ich möchte hinzusetzen: von scheinbarer Leichtigkeit. Barbieri vermischte in seiner ersten Manier etwas von der Behandlungsart des Caravaggio mit der Weise der Carracci, und ahmte Guido in der zweyten nach [h]. Albani erwählte auch seinen eignen Weg, indem er vorzüglich die antiken Formen und die Grazien studirte. Lanfranco brachte eine Mischung aus den Manieren der Carracci

h. Lanzi giebt uns Nachrichten von einem in der Geschichte sonst gar nicht bekannten Mahler Gianfrancesco Guerrieri aus Fossombrone, der die Manier des Barbieri mit der des Caravaggio vermischte. In der Kirche S. Filippo zu Fano sieht man eine Capelle des heil. Karl mit Gemählden von ihm; auch in seiner Vaterstadt, sowohl in Kirchen und im Palast Passionei, wie auch in Privathäusern werden schätzbare Werke dieses Mahlers aufbewahrt.

racci und des Correggio hervor. Leonello Spada wurde der Affe des Caravaggio genannt, weil er die Schule der Carracci verließ, und sich bemühte, jenen nachzuahmen.

Die bedeutendsten Künstler aus Rom oder aus dem Kirchenstaate gebürtig, welche damahls aus dieser Schule hervorgingen, waren: Giov. Angelo Canini, ein Schüler des Domenichino; Giandomenico Cerrini, Luigi Scaramuccia aus Perugia, Giambatista Michelini und Simone von Pesaro, alle von Guido gebildet; Andrea Sacchi, von dem schon gehandelt worden ist, und Giov. Batista Speranza, welche Rom dem Albani verdankt; Giambatista Salvi, mit dem Zunahmen *il Sassoferrato*, von Domenichino, Guido und Albani unterrichtet; endlich Giacinto Brandi, Schüler des Lanfranco.

Canini gehörte zu den gelehrten Künstlern: ausser seinen Verdiensten als Mahler hat er sich nicht unbeträchtliche um das antiquarische Studium erworben [i]. Einer seiner Mitschüler war Giov. Bat. Passeri, der mehr als Biograph der Mahler, als durch eigne Kunstwerke bekannt ist. Auch Scaramuccia hat sich als Schriftsteller gezeigt. Sein Werk [k] enthält Beschreibungen und Untersuchungen, die vornehmsten Gemählde, die man in ganz Italien bewundert, betreffend. Die Schreibart ist schlecht, wie sie es in diesem

i. Man hat von ihm ein Werk, das folgenden Titel führt: Iconographia, cioè disegni d'Imagini de' famosissimi Monarchi, Regi, Filosofi, Poeti &c. &c. con annotazioni di Mariantonio Canini. Roma 1669. fol.

k. Le finezze de Pennelli Italiani ammirate e studiate da Girupeno etc. Pavia. 1674. 4. Der erdichtete Nahme Girupeno bedeutet Perugino.

sem Zeitalter nur allzu sehr war, allein das Buch enthält Nachrichten über die Zeitgenossen des Mahlers, die nicht zu verachten sind. In Ansehung der Vorschriften für die Kunst kann man sich nicht auf ihn verlassen, er trägt viele irrige Lehren vor: dahin gehört zum Beyspiel alles, was er über das Studium der Antike sagt [l]. Speranza starb zu frühzeitig um die großen Hoffnungen für die Frescomahlerey, die er erweckte, vollkommen zu erfüllen. Ueber den Giambatista Salvi sind bisher in der Kunstgeschichte sehr verwirrte und mit einander streitende Nachrichten ertheilt worden. Der Verfasser des florentinischen Museums hat das Zeitalter dieses Künstlers um ein Jahrhundert früher angesetzt, als er wirklich gelebt hat [m]; dieß ist dann Schuld gewesen, daß sich mehrere vergeblich Mühe gegeben haben, seine Geschichte zu entdecken [n]. Die folgenden Umstände verdanken wir dem Lanzi, der Gelegenheit hatte, an dem Geburtsorte des Salvi, Sassoferrato, wovon er den Beynahmen erhalten, sie aufzuklären. Salvi wurde im J. 1605 gebohren, und zuerst von seinem Vater Tarquinio unterrichtet. Nachher bildete er sich zu Rom unter Domenichino, Guido und Albani weiter aus; dem letzten nähert er sich am meisten, durch einen gewissen Fleiß in der Ausführung. Er ist also unter die Römischen Zöglinge der Bolognesischen Schule zu rechnen. Sassoferrato arbeitete nur im Kleinen; aber seine Köpfchen und halbe Figuren können in Betracht der zierlichen Ausführung und ihres lieblichen und zugleich edlen Ausdrucks

l. S. p. 15, 41 und an andern Stellen.

m. T. I, p. 31. sagt er, Salvi sey im J. 1550 vor Alter gestorben.

n. S. Lettere Pittor. T. IV, p. 287. T. V. p. 257.

drucks den Werken des Carlo Dolci gleichgestellt werden. Er hat im Ganzen ein sehr angenehmes Kolorit, doch bemerkt Lanzi, er sey in den Lokalfarben etwas härtlich. Sein größtes Werk ist ein Altarblatt der Kathedralkirche zu Montefiascone.

Giacinto Brandi, aus Poli in der Nachbarschaft Roms gebürtig, wurde in der Schule des Lanfranco erzogen. Seine allzu große Gewinnsucht war Schuld, daß er die von der Natur empfangnen Talente nicht gehörig ausbildete. Er hatte einen leichten Pinselstrich, aber er strebte nicht nach großer Korrektheit der Zeichnung, und erreichte niemahls die Großheit, welche man am Lanfranco bewundert. Dieser muß als der Schöpfer des leichten Styls betrachtet werden. Allein ich möchte hier unter diesem Ausdrucke nicht bloß die Kunst des Effekts verstehen, das heißt, nach der Erklärung des Mengs, die Geschicklichkeit, ein großes Gemählde auf eine gefällige Weise mit Figuren anzufüllen; denn was diese allein betrifft, so giebt es frühere Beyspiele als das des Lanfranco. Mir scheint es richtiger, ihm in so fern die Erfindung des leichten Styls zuzuschreiben, als er verstand, vermittelst einer Menge Figuren die Massen auf seinen Gemählden zu vertheilen, und den Schwierigkeiten der Kunst auszuweichen, indem er sie bloß dem Scheine nach überwand. Diese Behandlungsart lernte ihm nachher Pietro von Cortona, und die unzähliche Schaar der Anhänger desselben, der so genannten Macchinisti, ab.

Pietro Berettini, gewöhnlich da Cortona genannt, gehört von Rechts wegen den Toscanern an. Denn ob er gleich sehr jung nach Rom kam, so unterwarf er sich doch in keinem Stücke im geringsten der Methode des Hauptvorbildes der Schule, nähmlich Raphaels. Er war originell, und bildete sich einen

Styl,

Styl, der noch leichter und mehr darauf eingerichtet war, der Menge zu gefallen, als der Styl des Lanfranco. Seine Manier verbreitete sich sowohl zu Rom als in Toscana; beyde Schulen waren ganz von dem Einflusse seines Anhanges angesteckt, und alle richtigen Vorstellungen über die Kunst wurden in Italien verfälscht. Von den Verdiensten des ausgezeichnetsten Künstlers unter dieser Partey wird bey Gelegenheit der Neapolitanischen Schule die Rede seyn.

Die Schicksale, die Pietro in Florenz hatte, und die Aufnahme, welche seine Art zu mahlen daselbst fand, bleiben ebenfalls für eine andere Stelle dieser Geschichte aufgehoben. In Rom fand er anfangs einigen Widerstand, nicht sowohl wegen der Neuheit seiner Mahlerey, welche sie bey dem bekannten Hange der Menschen vielmehr ohne innern Werth hätte empfehlen können; sondern wegen der Feindschaft des Sacchi, des allmächtigen Bernini und seiner Anhänger. Indessen versammelte er, troß ihren Bemühungen, eine große Schule um sich her, in welcher sich besonders Ciro Ferri und Francesco Romanelli hervorthaten, die beyde ungeachtet ihres fremden Lehrers mit Recht zur Römischen Schule gerechnet werden. Jener wurde in der Folge der Widersacher des Maratta. Der Großherzog von Florenz, Cosmus der dritte, setzte ihm ein ehrenvolles Gehalt aus, mit dem Auftrage für die Leitung der jungen Toscanischen Künstler zu sorgen, die nach Rom geschickt wurden, um daselbst zu studiren. Romanelli war im J. 1617 gebohren, und erhielt den ersten Unterricht von Domenichino. Nachher begab er sich in Cortona's Schule, und seine glänzenden Talente erwarben ihm in kurzer Zeit den Beynahmen Rafaellino. Der Cardinal Francesco Barberini, ein Neffe Urbans des achten, begünstigte ihn

in einem ausserordentlichen Grade, und hörte auch während der gegen seine Familie erregten Unruhen nicht auf, ihn dem Cardinal Mazarin zu empfehlen. Diesen Verwendungen zufolge ging Romanelli nach Paris, und nachdem er dort viele Werke vollendet hatte, kehrte er mit Ehrenbezeugungen und Reichthümern überhäuft nach Rom zurück *). Cortona's Neid wurde dadurch in nicht geringem Grade erregt, daß er seinen Schüler in einen Nebenbuhler verwandelt sah, der ihn beynah verdunkelte. Die Kunst des Romanelli war ganz Manier, er mahlte immer ohne Vorbereitung aus dem Kopfe, und zog dabey weder nackte Modelle, noch wirkliche Drapperien, noch auf irgend eine andre Weise die Natur zu Rathe.

Unter allen Schülern des Berettini war Ciro Ferri derjenige, dem die Nachahmung seines Meisters am besten gelang. Er war daher auch im Stande, viele Werke, die selbiger zu Rom und zu Florenz unvollendet gelassen hatte, auszuführen; und man verwechselt zuweilen auf den ersten Blick die Gemählde des Schülers mit denen seines Meisters. Doch fehlt ihm die Anmuth, die man dem Cortona nicht absprechen kann, und jener umfassende Geist für eine kühne Machinerie in seinen Gemählden. Pascoli ° giebt uns ein langes Verzeichniß von den Werken des Ciro Ferri; ich will hier nur die Kuppel erwähnen, die er in der Kirche der h. Agnes auf der Piazza Navona unternommen und unvollendet gelassen hat. Dieses Werk, von dem er ungeachtet der Nebenbuhlerschaft wünschte, Maratta möchte es nach seinem Tode vollenden, was Maratta auch wirklich zu thun versprach, aber nachher aus besonsons

*) Romanelli mahlte in 9 Monaten die große Gallerie im Pallast des Cardinal Mazarin. S. Fran. de la Mothe le Vayer, Tom. X. p. 81.

o. T. I, p. 93 u. f.

sondern Gründen unterließ, wurde einem seiner Schüler, Corbellini, zur Ausführung übergeben, unter dessen Händen, wie Pascoli richtig geurtheilt hat, nicht ein mittelmäßiges, sondern ein entschieden schlechtes Gemählde daraus ward [p]. Ciro Ferri hinterließ viele Schüler, aber keinen von erheblichen Verdiensten, so daß mit ihm die Schule seines Meisters Berettini und seine eigne in Rom ausstarb.

Um diese Zeit blühete daselbst einer der achtungswürdigsten Künstler, besonders was Ausdruck und vollkommne Zeichnung betrifft; ich meine Nicolaus Poussin. Indessen gehört er ganz der Geschichte der französischen Kunst an, und wir bemerken hier nichts weiter von ihm, als daß sein langer Aufenthalt in Rom gar nichts für die Verbreitung des guten Geschmacks wirkte. Er wurde nur von wenigen Kennern bewundert, aber nicht von andern Mahlern nachgeahmt, weil

p. Die Unverschämtheit, welche dazu gehört, um die Hände an ein fremdes Kunstwerk zu legen, und es, sey es zu welchem Zwecke es wolle, zu verändern, ist so groß, daß sich ächte Künstler selten dazu haben entschließen können. Lanfranco wollte die vom Domenichino angefangene Kuppel im Dom zu Neapel oder in der Capella del Tesoro nicht vollenden; Gaulli schlug die Einladung, das Gewölbe der Kirche S. Andrea della Valle in Rom zu mahlen, bloß aus Ehrerbietung vor den daselbst befindlichen Gemählden des Domenichino und Lanfranco aus; Maratta's Weigerung ein Werk des Ferri auszuführen, haben wir eben gesehen, und ähnliche Beyspiele liefert die Kunstgeschichte in großer Anzahl. Der heilige Cyprian, ein Schriftsteller des dritten Jahrhunderts sagt sehr treffend: Si quis pingendi artifex vultum alicuius et speciem, et corporis qualitatem aemulo colore signasset, et signato iam consummatoque simulacro, manus alius inferret, ut iam formata, iam picta, quasi peritior reformaret, gravis prioris artificis iniuria et iusta indignatio videretur. S. Caecilii Cypriani Opera p. 99. Edit. Oxon. 1682. fol.

weil er das Farbengepränge und die Magie des Helldunkels nicht besaß, die dem Auge schmeichelt und durch sinnliche Lockungen das strengere Urtheil des Verstandes zu fesseln weiß.

Die Vereinigung zweyer großen Talente im Poussin, indem er außer der Höhe, die er in der heroischen Geschichtsmahlerey erreichte, auch einer der besten Landschaftsmahler war, giebt mir Veranlassung, hier einiges über die Künstler einzuschalten, welche sich damals in dieser Gattung hervorgethan. Die meisten darunter waren zwar keine gebohrne Römer, sondern Fremde; aber ihr langer Aufenthalt in Rom, wodurch diese Stadt der Mittelpunkt auch für dieß Studium ward, berechtigt sie zu einer Stelle in einer allgemeinen Uebersicht des damaligen Zustandes der Mahlerey in Rom.

Gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühten die größten Landschaftsmahler, die nicht bloß Italien, sondern Flandern, Holland, Deutschland und Frankreich jemals hervorgebracht hat. Mit Tizian, der als der Schöpfer dieser ganzen Gattung angesehen werden muß, verlor sich die trockne Manier, die Bernazzano und Matthäus Brill darin eingeführt hatten. Paul Brill bildete seinen Styl nach den Werken des Vecelli und des Hannibal Carracci, und mahlte kleine Cabinetstücke, dergleichen man viele von ihm in den Römischen Gemähldesammlungen sieht, ganz vortrefflich. Ein Zögling von ihm war Agostino Tassi, der nachher Lehrer des berühmten Gelée ward. Durch nicht geringere Vorzüge glänzen die Landschaften des Fabrizio Parmegiano, der mit seiner Frau gemeinschaftlich mahlte. Die meisten Landschaftmahler dieses Zeitalters hatten darin ein großes Verdienst, daß sie die verschiednen Stoffe, die in der Natur

tur vorkommen, die Gattungen der Bäume, den verschiednen Blätterschlag u. s. w. auf das treffendste zu charakterisiren wußten. In ihren Fernen waren dagegen die Umrisse zu bestimmt angegeben: es fehlt das, was die vor ihnen befindliche Luftmasse an der Erscheinung verändert; der um die Gegenstände schwimmende feuchte Duft; kurz alle die wechselnden Luftphänomene, die zum Theil durch die Sonne, nach ihrem Stande zu den verschiednen Tageszeiten, zum Theil durch die Dämmerung und andre physische Ursachen erzeugt werden. Giambatista Viola und Filippo d'Angeli (ein Römer, der aber wegen seines langen Aufenthalts in Neapel den Beynahmen der Neapolitaner erhielt) gehören zu den ersten, die eine weichere Behandlung annahmen, und indem sie anfingen, jene fehlerhafte Genauigkeit aufzugeben, die alle Kleinigkeiten in der Entfernung unterscheiden läßt, mehr Wirkung in ihre ländlichen Aussichten brachten.

Ein Nachahmer des Tizian und des Giorgione war Peter Paul Rubens, dessen Schule auch viele berühmte Landschaftsmahler hervorbrachte. Vincenz Arman, ein Flamänder kam erst als ein schon völlig ausgebildeter Künstler nach Rom. Passeri sagt, er habe in seinen Erfindungen und in der Darstellung der Fernen einen sehr von den übrigen abweichenden Styl gehabt; er ahmte die Natur nach, und war einer der ersten, die in Landschaften jenes sanft gemilderte Kolorit einzuführen gewußt, das gleich auf den ersten Blick zur Betrachtung einladet. Es folgten auf ihn die drey größten Meister in der Landschaftsmahlerey, und die dennoch, was am meisten in Erstaunen setzt, jeder einen völlig verschiednen und fast entgegengesetzten Styl und Charakter hatten.

Der erste war Salvator Rosa, auf den wir bey Gelegenheit der Neapolitanischen Schule umständlicher zurückkommen werden. Er kann als Beyspiel dienen, daß der oft durch auffallende Aehnlichkeiten bestätigte Schluß von den Kunstwerken auf die Gemüthsart nicht immer gilt. Rosa war zwar satyrisch, jedoch auf eine fröhliche Art, und zur Freude geneigt. In seinen Landschaften herrscht hingegen ein gewisser Schauer und eine so öde Wildheit, daß seine Wälder dem Betrachter die Art von panischer Furcht erregen, die zuweilen den entschlossensten Wanderer überfällt, wenn er bey einbrechender Nacht auf einmal sich verirrt zu haben glaubt. Seine Berge, Felsen und Klippen sind berühmt; sie tragen das Gepräge verwitterter Urgebirge an der Stirn [q]. Diese wilde und schauerliche Natur wird gewöhnlich durch einige Figuren in schönen Stellungen gehoben, die aber oft ein so schreckhaftes Wesen an sich haben, daß sie das Unheimliche des Eindrucks noch vermehren.

In einer ganz andern Gattung glänzte Caspar Dughet. Er war zu Rom im J. 1613 gebohren, ein Verwandter und Schüler des Nicolas Poussin, weswegen man ihn ebenfalls Poussin nannte. Er studirte die großen Naturerscheinungen bis zu einem hohen Grade der Vollkommenheit. Zur Szene seiner Darstellungen wählte er meistens Ansichten von Rom, oder

q. Man hat verschiedne Gemählde von Salvator, die nur einen einzigen Fels vorstellen. In seiner Satyre über den Neid sagt er, indem er diese Leidenschaft anredet:

Ma per tornare a te, giammai discosto
 Non mi sei stata alla Rotonda un passo,
 Quando vi fu qualche mio Quadro esposto.
Ond'io, che al tuo latrar mi piglio spasso,
 Acciochè dentro tu vi spezzi i denti;
 Questo anno non ciho messo altro che un sasso.

oder den benachbarten Gegenden, Tivoli, Albano und Frescati, so daß alles darin die Anmuth jener bezauberten Gärten athmet. Allein er begnügte sich nicht damit, die bloße leblose Natur zu schildern: er wußte sie durch die mannichfaltigen Wirkungen der Beleuchtung, oder auch durch Wind, Regen und Gewitter zu beleben und in Bewegung zu setzen. Er und Claude Gelée sind ganz einzig in ihrem Fache, wegen der Wahrheit, womit sie die Wirkung der Sonne zu den verschiednen Stunden des Tages, und die sanften kühlenden Lüfte, die durch die Wipfel hinspielen und in das Gemurmel eines unter dem Schatten sich hinschlängelnden Baches flüsternd einstimmen, täuschend auszudrücken wußten. Der leidenschaftliche Hang des Dughet zur Jagd und Fischerey kam seinem Talente sehr wohl zu Statten; er hatte bey diesen Ergötzungen Anlaß genug, die Natur im Großen zu studiren, und besonders die Lufterscheinungen nicht bloß treu nachzuahmen, sondern sie, in ihrem eigensten Leben ergriffen, auf die Leinwand hinzuzaubern. Ob er gleich der Bildung der Blätter viel Mannichfaltigkeit gab, (eine Geschicklichkeit, die von den neuern Landschaftsmahlern ganz vernachläßigt wird, indem sie nur auf die Massen achten) so wirft man ihm doch mit Recht vor, daß er in Ansehung der Farbe, die überhaupt zu sehr ins Grüne fiel, sein Gesträuch und Buschwerk allzu einförmig machte. Da er Zögling eines so einsichtsvollen Meisters, wie Nicolas Poussin, war, so ist es nicht zu verwundern, daß man überall in seinen Landschaften die zierlichste Wahl und einen durch gelehrte Bildung erhöhten Sinn wahrnimmt, der ihre Schönheit noch vermehrt. Er wußte nicht nur in den Gebäuden, womit er seine Landschaften schmückte, den zu dem Lande, welches er vorstellen wollte, passenden Charakter zu beobachten, er mochte

nun die Szene in das alte Italien, Griechenland oder Egypten verlegen; sondern auch seinen Figuren ein höheres Interesse zu geben, als die von den Flamändischen und Holländischen Mahlern beständig wiederhohlten Hirten oder andre Menschen aus niedrigen Ständen haben können. Er wählte darzu Darstellungen aus der Geschichte oder Mythologie, und machte auf diese Art die Landschaft zum Hintergrunde eines kleinen historischen Gemähldes. Ob nun gleich diese Figuren mit unnachahmlichen Fleiß und Sorgfalt ausgeführt sind, so stören sie doch keinesweges die allgemeine Ruhe. Vielmehr wenn der Blick des Betrachters sich genug an diesen anmuthigen, mit Pappeln, Platanen und Buchen bedeckten Hügeln ergötzt hat, so steigt er erst zu den belebten Wesen herab, die dem Geiste reiche Nahrung gewähren, indem sie ihn in eine fremde, heroische oder fabelhafte Welt entrücken, und Erinnerungen an die schönsten Stellen der Dichter des Alterthums in ihm wecken. Dughet starb im J. 1675; er hatte eine fast zahllose Menge Bilder zu Stande gebracht, indem er das Talent besaß, mit eben der Schnelligkeit wie sein Nebenbuhler Salvator Rosa zu arbeiten.

Wir kommen auf den dritten Mann dieses Triumvirats nähmlich Claude Gelée, gewöhnlich Claude Lorrain von seinem Vaterlande Lothringen genannt, wo er im J. 1600 in der Diöcese von Toul gebohren ward. Eine umständlichere Entwickelung seiner Verdienste behalten wir einem andern Orte vor; hier sey es genug zu bemerken, daß er bis jetzt den glänzendsten Ruhm und den Rang vor jenen beyden bey den Liebhabern der Kunst behauptet hat. Dieß kommt vorzüglich daher, daß seine Gemählde mehr studirt sind, und daß er ausser den Eigenschaften, die er mit Dughet gemeinschaftlich besaß, einen großen Reichthum der Erfindung hat-

te, und daher in den Gegenständen einen beständigen Wechsel anzubringen wußte. Man glaubt bey der Betrachtung seiner Werke sich auf der bezauberten Insel zu befinden, wovon der Dichter singt:

Bewegliche Krystallen, Wasserspiegel,
Verschiedne Blumen, Kräuter und Gesträuch,
Hier schatt'ge Thale, dort besonnte Hügel,
Und Grott' und Wald entdeckt der Blick zugleich;
Und, was noch mehr, den Zauber muß erhöhen,
Die Kunst, die alles schafft, ist nie zu sehen [r].

Vorzüglich scheint mir Claude Lorrain darin seine Nebenbuhler übertroffen zu haben, daß er einigen dunkel beschatteten Stellen eine thauige Feuchtigkeit zu leihen wußte, die ganz unnachahmlich ist. Seine Figuren waren dagegen unvollkommen, und er sah sich genöthigt, zu dem Pinsel andrer Künstler seine Zuflucht zu nehmen. Bey einem großen Theil seiner Bilder haben ihm Lauri und Francesco Allegrini diesen Dienst geleistet.

Aus der Schule des Salvator Rosa zeichnete sich allein Bartolomeo Torregiani im Fache der Landschaften aus; er wußte sie nur nicht mit Figuren zu zieren, sonst erregte er außerordentliche Hoffnungen: allein ein früher Tod verhinderte ihn, sie zu erfüllen. Giovanni Ghisolfi legte sich mehr auf die Perspektiv- als eigentliche Landschaftmahlerey, und war in dieser Gattung berühmt; er schmückte seine Gemählde mit Figuren, die sich nur durch etwas mehr Lieblichkeit von denen seines Meisters unterschieden. Dughet hatte keinen andern Zögling als Crescenzio di Onofrio, einen Römer, von dem man verschiedne Sachen in seiner Vaterstadt sieht. Ein berühmter Nachahmer Dughets

r. Gerusalemme liberata. C. XVI, St. 9.

Dughets war Julius Franz Bloemen, mit dem Beynahmen l'Orizonte; man bewundert sehr schöne Gemählde von ihm in diesem Geschmack im Garten des Pabstes auf dem Monte Cavallo, und in andern Römischen Palästen. Claude Gelée hatte zwar mehrere Schüler, allein keinen von großer Bedeutung, ausgenommen einen gewissen Angeluccio, der sehr jung starb, aber nach Pascoli's Zeugnis viel Lob verdiente.

Die übrigen Landschaftmahler, welche nach diesen zu Rom blühten, waren großentheils Fremde, und hielten sich nur die einen längere, die andern kürzere Zeit daselbst auf. Unter den einheimischen Künstlern that sich jedoch Lucatelli[s], aus Rom gebürtig, hervor. Seine Landschaften haben sehr schöne Massen, er verstand dem Baumschlage in einem ganz neuen Geschmack Mannichfaltigkeit zu geben, und artige Figürchen auf seinen Bildern anzubringen, im Geiste der bäurischen Darstellungen nach Holländischer Sitte oder der sogenannten Bambocciate, dergleichen er auch besonders mahlte.

Zu

s. Orlandi und Titi geben uns Nachricht von einem Pietro Lucatelli, einem Römer, der ein Schüler des Pietro da Cortona war. Man sieht von ihm verschiedne Gemählde in öffentlichen Gebäuden Roms, und sein Nahme steht im Verzeichniß der Römischen Akademisten unter der Jahrszahl 1690. Dieser wurde nachher mit dem oben erwähnten Künstler verwechselt, welcher im J. 1741 zu Rom starb. Selbst Lanzi scheint hier ein Versehen gemacht zu haben: im Register nennt er ihn Pietro Locatelli oder vielmehr Lucatelli, und im Buche selbst S. 388 giebt er ihm den Vornahmen Andrea. Hr. von Hagedorn meldet in seiner Lettre à un amateur de la peinture etc. Dresde 1755. S. 234, unser Lucatelli sey zu Rom in dem angegebnen Jahre, ungeachtet seiner großen Talente, im äußersten Elende gestorben.

Zu Anfange dieses Jahrhunderts that sich zu Rom Alesio de Marchis, ein gebohrner Neapolitaner, in der Landschaftmahlerey hervor. Arbeiten von diesem Künstler sieht man in den Palästen Ruspoli und Albani, und zu Perugia und Urbino. Hagedorn [t] giebt Nachricht von mehreren Stücken von ihm, die sich in der Herzoglich-Weimarschen Gallerie befanden, und beym Brande des Schlosses mit zu Grunde gingen. Lanzi erzählt, daß er, um Feuersbrünste desto natürlicher mahlen zu können, einmahl einen Heuboden in Brand steckte, wofür er auf eine Anzahl Jahre zu den Galeeren verbannt ward, und erst unter der Regierung Pabst Clemens des eilften wieder davon los kam. Im Palaste desselben zu Urbino hat er vortreffliche Architekturstücke, weite Aussichten und Seestücke gemahlt. Eines seiner schönsten Werke ist der Brand von Troja, den er in eben der Stadt im Palaste Semproni dargestellt hat.

Wir dürfen hier neben den Landschaftmahlern diejenigen Künstler nicht mit Stillschweigen übergehn, die sich vorzugsweise auf Seestücke gelegt. In dieser Gattung blühte zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts ein Peruginer, Agostino Buonamici, der unter dem Nahmen Tassi mehr bekannt ist. Er vereinigte mit einem sehr verwerflichen Charakter viel Geist und Anlage zu allerley Arten von Mahlerey, hauptsächlich zu Seestücken. Die Gegenstände der letzten hatte er Gelegenheit zu studiren, als er seiner Verbrechen wegen für einige Zeit auf die Galeeren verdammt war [u]. Tassi war auch einer der ersten, der Felder mit Rosons und andre antike Zierrathen abbildete. Er kopirte

t. In der angeführten Schrift S. 325.

u. S. Salvator Rosa Satira della pittura (Götting. Ausgabe) p. 80., und seine Lebensbeschreibung von Passeri.

te sie von Triumphbogen oder andern Gebäuden, mahlte sie mit Licht und Schatten, und brachte einige Vergoldung dabey an. Seine Manier hiebey that eine sehr gefällige Wirkung; allein bald wurde dieser Geschmack verfälscht, wie es zu gehen pflegt, und man verfiel in das Schwerfällige und Plumpe.

Tassi wurde sowohl in der Bösartigkeit des Gemüths als in seinem Talent für Seestücke von einem Holländer, Nahmens Peter Molyn, Mulier oder de Mulieribus genannt, übertroffen. Man kennt ihn auch unter dem Nahmen des Ritter Sturm, (Cavalier Tempesta) den er sich durch seine Stärke in der Darstellung dieser schrecklichen Naturerscheinung erworben hat. Sein Leben hat Pascoli umständlich beschrieben; auch findet man es im Florentinischen Museum und beym Descamps. Die Geschichte, wie er seine eigne Gattin umbringen lassen, nebst seiner Verdammung wird von seinen Biographen mit abweichenden Umständen erzählt; dagegen vereinigen sich alle in der Bewunderung der Stärke und Wahrheit, die er in seinen Abbildungen des durch ungestüme Winde bewegten Meeres erreicht hat. Wem fallen nicht beym Anblick seiner Seestücke jene Virgilischen Schilderungen ein?

Una Eurusque Notusque ruunt, creberque procellis
Africus, et vastos volvunt ad litora fluctus.
Eripiunt subito nubes coelumque diemque
Teucrorum ex oculis: ponto nox incubat atra.
Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether. etc.

Sein Zögling war ein Römischer Jüngling, der in der Kunstgeschichte bloß unter dem Nahmen Tempestino bekannt ist. Von demjenigen Künstler, der in dieser Gattung alle übertraf; nähmlich Ludolph Backhuyzen, wird an einem andern Orte die Rede

seyn.

seyn. Hier bleiben uns nur noch zwey Französische Mahler von Seestücken anzuführen, die durch ihren langen Aufenthalt in Rom daselbst beynah einheimisch wurden. Der erste ist Adrian Manglard, der im J. 1736 Mitglied der königlichen Akademie zu Paris, nachher in die Akademie des heil. Lucas zu Rom aufgenommen ward, wo er im J. 1760, nach Basan und andern im J. 1762 starb; der zweyte sein Zögling, Joseph Vernet. Beyde sind jedoch eigentlich zur Französischen Schule zu rechnen.

Eine andre Gattung von Mahlerey, die sich nicht ganz von der Landschaftmahlerey trennen läßt, machen die Schlachten aus, von denen es indessen zwey wesentlich verschiedne Arten giebt. Die Schlachten im großen Styl, wozu der Stoff aus der heiligen oder profanen Geschichte, oder aus der Mythologie und den alten Dichtern geschöpft wird, gehören ganz in das Fach der Historienmahlerey. Hauptmuster hierin sind die Schlacht von Constantin, von Raphael entworfen und von Giulio Romano im Vatican ausgeführt; die berühmten Schlachten Alexanders des Großen von le Brun u. s. w. Die zweyte Art, wovon der Künstler allein den Nahmen eines Schlachtenmahlers bekömmt, besteht in solchen Gemählden, die kleine Gefechte, Scharmützel, Hinterhalte, Ueberfälle zwischen bewaffneten und leichten Truppen vorstellen. Der Mahler kann dabey von den Feuergewehren sowohl für die Komposition und Gruppirung als für das Helldunkel und die Farbengebung den mannichfaltigsten Vortheil ziehen; er kann das Feuer und den Dampf nach Willkühr anordnen, so daß er dadurch die müßigen Theile des Raumes, dergleichen denn doch nicht vermieden werden können, versteckt, und sich die Schwierigkeit dieser oder jener den Augen unangenehmen Verkürzung erspart.

Eine

Eine andre Gattung, welche, in Ansehung des dazu erforderlichen Studiums von Landschaften und Pferden, viel Aehnlichkeit mit der eben beschriebenen hat, sind die Vorstellungen von großen Jagden, bey denen jedoch noch das Studium der wilden Thiere hinzukömmt. Viele Mahler haben sich darin berühmt gemacht; wir werden hier nur die wenigen erwähnen, die mit der Geschichte der Mahlerey in Rom in einiger Verbindung stehen.

Obgleich der schon an einem andern Orte angeführte Filippo d'Angeli, ein Römer von Geburt, einige Schlachten mit kleinen Figuren gemahlt hatte, so erweiterte sich doch diese Gattung beträchtlich, als in derselben die Werke des Florentiners Antonio Tempesti zum Vorschein kamen. Nachdem derselbe vom Stradano in der Kunst unterrichtet worden war, begab er sich nach Rom und ließ sich daselbst nieder. Man hat von ihm unzähliche Arbeiten, sowohl Gemählde als Zeichnungen, und von ihm selbst gestochne Kupfer nach denselben, welche Schlachten, Jagden und historische Begebenheiten darstellen. Tempesti war freylich manierirt, nicht nur in seinen Kriegern sondern auch in den Pferden, allein seine Gruppen sind voll Feuer und Leben, das noch mehr in seinen gezeichneten und gestochnen Blättern sichtbar ist als in seinen Gemählden, weil es seinem Kolorit ganz an dem frischen Glanze fehlt, den man von solchen Darstellungen verlangt, und wodurch ihn auch seine Nachfolger verdunkelt haben. Michelangelo Cerquozzi, den wir unter den Nachahmern des Peter Laar genannt, betrat dieselbe Laufbahn; doch stehen seine Pferde denen des Tempesti bey weitem nach. Um dieselbe Zeit war Aniello Falcone so berühmt, daß man ihm den Nahmen eines Orakels der Schlachten (Oracolo

delle

delle battaglie) beylegte. Allein die ganze Kunstgeschichte hat kein hervorstechenderes Talent in diesem Fache aufzuweisen, als das, welches der Pater Jakob Courtois, le Bourguignon genannt, in seinen Schlachten offenbarte. Er war ganz jung in der Zeichenkunst unterrichtet worden, und folgte hierauf mehrere Jahre hindurch einer Armee, wobey er Gelegenheit hatte, die entscheidendsten Momente von Belagerungen, Scharmützeln und größeren Treffen niederzuzeichnen. Nachdem er in den Orden der Jesuiten getreten war, ließ er sich zu Rom nieder, wo er im J. 1676 starb. In der Geschichte der Französischen Schule wird er genauer beurtheilt werden.

Lanzi zählt unter seine Schüler den Giannizzero, Girolamo Bruni und Graziani, ohne in Ansehung des letzt genannten zu bestimmen, ob er den Pietro damit meynt, den Domenici [x] erwähnt, oder den Ciccio, von dem man ziemlich viel Arbeiten in Rom sieht. Beyde waren Neapolitaner und berühmte Schlachtenmahler [y]. Andre behaupten, Francesco Monti delle Battaglie, Giuseppe Pinacci und Kornelius Verhuik seyn seine Schüler; noch andre wollen endlich nur den einzigen Giuseppe Parrocel dafür gelten lassen. Nicht ein Schüler sondern ein Nachahmer von ihm war Antonio Calza; er vereinigte die Manier des Bourguignon mit der des Caspar Dughet. Wir übergehen viele andre, die sich in der Schlachtenmahlerey hervorgethan, aber auf keine Weise der Römischen Schule angehören. Doch sey es mir erlaubt, ehe ich diesen Artikel schließe, den berühmten

x. Vite dei Pittori Napoletani T. III, p. 175.

y. Ueber den letzten siehe Filippo Titi Descrizione etc. Roma 1763. p. 399.

rühmten Francesco Casanova zu nennen, der noch lebt und sich, wo ich nicht irre, gegenwärtig in Wien aufhält. Ein geistvoller Schriftsteller[z] schließt seine Betrachtungen über den Verfall der Künste in Italien mit folgender Bemerkung, die, wenn sie gegründet wäre, eine trostlose Aussicht gewähren würde: "die Mahler seyn verdammt, einander zu kopiren, sich „zu erniedrigen und alles zu erschöpfen, was eine üp„pige, schlaffe Einbildungskraft reizen kann, weil „dieß das einzige Mittel sey, sich die Gunst der Gros„sen zu sichern; es habe des Blutbades von Otscha„kow bedurft, um Casanova's Phantasie zu entzün„den, und seinem Pinsel einen würdigen Gegenstand „darzubieten".

Auch die Perspektivmahlerey wurde von einigen der Römischen Schule angehörigen Mahlern getrieben: Baglioni giebt Nachricht von einem gewissen Tarquinio von Viterbo, dessen Prospekte mit Figuren von einem Römer Zanna geziert wurden. Zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts wurde diese Kunst durch die Bemühungen eines Theatiner-Mönchs, Zaccolini von Cesena, höher getrieben. Außer den Arbeiten von ihm, die man zu Rom in der Kirche des heiligen Sylvester bewundert, sind in der Bibliothek des Hauses Barberini Originalschriften von ihm vorhanden. Hierauf blühten nach einander Pierfrancesco Caroli, der das Innre einiger Basiliken meisterhaft darstellte, und Viviano Codagora, der die Ruinen Roms in großer Vollkommenheit nachahmte. Jenem mahlte Garzi die Figuren auf seinen Bildern, diesem Cerquozzi, Miele und Gargiuoli.

Was

z. Antonio de Giuliani Saggio Politico, sopra le vicissitudini inevitabili della Società civile etc. Vienna 1791. 4.

Was indessen Kabinetstücke in dieser Art von Mahlerey betrifft, so muß man den beyden Peter Neef, Vater und Sohn, Steenwyk, und andern Flamändern und Holländern den Preis zuerkennen; sie haben darin einen solchen Grad der Vollkommenheit erreicht, daß es vergebliche Mühe seyn würde, sie übertreffen zu wollen. In der großen und theatralischen Perspektivmahlerey müssen die Römer ebenfalls den Bolognesern, welche dieselbe vorzüglich bearbeitet, den ersten Rang zugestehn.

Man sieht zu Rom verschiedne Werke von Andrea Pozzo, die nicht von Seiten des darin herrschenden architektonischen Geschmacks, denn dieser war in den damahligen Zeiten nur allzusehr verderbt und mit Zierrathen überladen, sondern wegen der ungemein künstlichen Täuschung, großes Lob verdienen. Dieser Künstler wurde zu Trident im J. 1642 gebohren, und trat im J. 1665 in den Orden der Jesuiten. Seine historischen Gemählde haben nichts gefälliges, aber in der Perspektivmahlerey hat er viel schätzbares geleistet. Er wußte von unebnen Flächen, worauf er Gelegenheit hatte zu mahlen, Vortheil zu ziehn, und eine eben so große Täuschung hervorzubringen, als wäre alles eben gewesen. Aber ein Talent, das vor ihm noch niemand in dem Grade besessen hatte, war seine Geschicklichkeit das Auge mit bloß scheinbaren Kuppeln zu betrügen. Man sieht dergleichen in verschiednen Kirchen, die ehedem den Jesuiten gehörten: zu Modena, zu Arezzo, zu Rom in der berühmten Kirche des h. Ignazius [a], und zu Wien, wohin ihn Kaiser Leopold hatte

a. Pozzo giebt selbst in seinem berühmten Werke über die Perspektiv, wovon es mehrere Ausgaben und Uebersetzungen

hatte berufen lassen. Doch, es mag nun von seiner fehlerhaften Behandlung der Farben, oder von einer andern physischen Ursache herrühren, alle seine Werke haben so nachgeschwärzt, daß alle Täuschung und Schönheit verlohren gegangen ist.

Der beste Schüler des Pozzo war Alberto Carlieri, ein Römer; er that sich unter vielen, die sich damahls auf dieß Fach legten, hervor. Wenig bekannt ist Tiburzio Verzelli; die Familie der Calamini die Recanati besitzt ein schönes Gemählde vonihm, welches den Durchschnitt der Peters-Kirche vorstellt. Gabrielle Vanvitelli ein Neapolitaner mit dem Beynahmen degli occhiali, und Pannini waren die letzten, die zu Rom in dieser Gattung wetteiferten. Noch müssen wir hier einen Französischen Künstler, den berühmten Carl Clerisseau erwähnen, der sich lange zu Rom aufgehalten hat. Er mahlte gewöhnlich mit Wasserfarben, und die meisten seiner Arbeiten gingen nach England [b].

Nur wenige Italiäner in Vergleich mit den Niederländischen Künstlern widmeten sich der Blumen- und Fruchtmahlerey. Rom brachte darin den Tomaso

Sa-

gen giebt, im ersten Theil, nach der Römischen Ausgabe von 1702 Fig. 91, eine Zeichnung von dieser Kuppel, die er im J. 1685 auf ein sehr großes flach ausgespanntes Stück Leinwand mahlte. Hier sind seine eigne Worte über gewisse Freyheiten, die er sich bey diesem Werke genommen: Mirati fuerunt architecti nonnulli, quod columnas anteriores mutulis imposuerim; id enim in solidis aedificiis ipsi non facerent. Verum eos metu omni liberavit amicissimus mihi pictor, ac pro me spopondit, damnum omne se statim reparaturum, si fatiscentibus mutulis, columnas in praeceps ruere contingat.

b. S. Représentation des plus celebres monumens de l'antiquité en Italie etc. dessinée par C. Clerisseau, gravée par D. Cunego, à Rome.

Salini und den Mario Nuzzi hervor. Dieser wurde auch Mario dai fiori genannt; allein so sehr seine Schildereyen zu seiner Zeit geschätzt wurden, so haben sie doch in der Folge den schönen frischen Glanz verlohren, den man bey dieser Gattung verlangt. Laura Barnasconi ahmte ihn nach, und an ihren Farben offenbarte sich derselbe Fehler. Giovanni Nanni hatte schon bey mehreren Gelegenheiten, hauptsächlich in den Vaticanischen Logge Früchte meisterhaft abgebildet. Nach ihm erwarben sich Michelangelo di Campidoglio und Pietro Paolo Bonzi in der Fruchtmahlerey Ruhm. Der letzte, den einige zu einen Römer machen, pflegte auch il gobbo (der Bucklichte) di Cortona, il gobbo de' Carracci, und endlich il gobbo dai frutti genannt zu werden. Zwey Hamburger, Christian Bernetz und Franz Werner Tamm (dessen Nahmen Pascoli und andre in Francesco Varnetam verfälscht haben) hielten sich lange Jahre in Rom auf, und arbeiteten viel in dieser Gattung, der sie durch Abbildungen von Vögeln und metallnen oder krystallnen Gefäßen mehr Abwechselung gaben. Ich habe in einer Privatsammlung zwey allerliebste Gemählde im Geschmack des Bernetz, im J. 1714 verfertigt, von einem Römer Gabrielle Salli gesehen, von dem ich sonst nirgends die geringste Nachricht habe finden können.

Arcangelo Resani und Nicola Recco, ebenfalls Römer, mahlten wilde Thiere, Hühner und dergleichen.

* * *

Doch es ist nun Zeit, daß wir, nachdem wir mit einem flüchtigen Blicke die Römischen Künstler, welche

sich in untergeordneten Gattungen ausgezeichnet haben, durchgegangen sind, wieder zu den Geschichtmahlern, unserm Hauptaugenmerk, zurückkehren.

Man sieht zu Rom mancherley Werke von Giacinto und Lodovico Gimignani, von Lazzaro Baldi und von Salvi Castellucci: allein sie gehen uns hier wenig an, denn außerdem, daß sie keine gebohrne Römer waren, sind sie unter die Schüler und Nachahmer des Pietro da Cortona zu rechnen. Dahin gehören auch mit geringen Einschränkungen Guglielmo Cortesi, Carlo Cesi, und Giov. Ventura Borghesi, worunter die beyden letzten aus dem Kirchenstaate sind. Neapel brachte in dem Zeitalter, wo Solimene daselbst blühte, eine große Anzahl Mahler hervor: dergleichen waren Sebastiano Conca, von dem man so viele Gemählde in Rom sieht; Gaetano Lapis und Corrado Giaquinto. Von allen wird bey der Neapolitanischen Schule die Rede seyn.

Auch verschiedne Venezianer und Genueser gelangten um diese Zeit in Rom zu Ansehen, und hatten einigen Einfluß auf den Gang der Kunst, indem sie Schulen anlegten. Jedoch näherten sich die meisten entweder der Manier des Cortona, oder der des Maratta. Unter mehreren andern sind vorzüglich Francesco Trevisani, Pasquale Rossi, und Gio. Batista Gaulli, il Baciccio genannt, zu merken. Der letzte behauptete einige Zeit hindurch in Rom eine Art von Herrschaft, theils wegen seiner eignen Verdienste, theils weil ihn Bernini begünstigte, der über die Vertheilung der Kunstarbeiten uneingeschränkte Gewalt hatte. Schüler des Baciccio waren Giovanni Odazzi, ein Römer, und Francesco Civalli aus Perugia; aber beyde erreichten ihren Meister

ster nicht. Giuseppe Ghezzi war zu Anfange dieses Jahrhunderts Sekretär der Akademie des h. Lucas, und hat mehrere Reden bekannt gemacht, die er auf dem Kapitol bey Gelegenheit der Preisvertheilung gehalten. Sein Sohn Pietro Leone hat sich durch viele Werke seines Pinsels, die man in Rom zerstreut sieht, durch seine Bemühungen in der Alterthumskunde, indem er viele alte Grabmähler bekannt gemacht[c], vornehmlich aber durch ein außerordentliches Talent für Karikaturen[d] berühmt gemacht.

Wie wir gesehen haben, hatten sich die beyden in Rom gegründeten Hauptschulen, nähmlich die des Sacchi (gest. im J. 1661) und des Berettini, (gest. im J. 1670) jene mit dem Maratta, diese mit dem Ciro Ferri erneuert. Als aber der letzte im J. 1689 gestorben war, behauptete Maratta zu Rom das höchste Ansehen im Fache der Mahlerey. Zur vollständigen Einsicht in die Kunstgeschichte dieses Zeitalters ist es nöthig, etwas von Giov. Lorenzo Bernini, der zugleich Mahler, Bildhauer und Baumeister war, zu sagen. Eine gründliche Beurtheilung seiner Verdienste ist der Geschichte der Skulptur vorbehalten: hier reden wir nur von ihm in Rücksicht des großen Einflusses, den er während seines langen Lebens zu Rom auf alle Kunstarbeiten, von welcher Art sie auch seyn mochten, hatte. Unter Paul dem fünften fing er an

c. Camere sepolcrali de liberti e liberte di Livia Augusta etc., ed altri sepolcri disegnati dal Cavaliere P. Leone Ghezzi. Roma 1731 fol.

d. Raccolta di XXIV. caricature, disegnate da P. L. Ghezzi, conservate nel Gabinetto di S. M. il Ré di Polonia etc. Dresda 1750. fol. Potsdam 1766. Sie sind von M. Oesterreich gestochen.

an sich einen Nahmen zu machen; aber erst unter den Regierungen Urbans des achten und Innocenz des zehnten wurde er der Vertheiler aller öffentlichen Arbeiten zur Verschönerung Roms: durch die Ernennung zum Aufseher über den Bau der Peterskirche wurde ihm diese Macht noch mehr bestätigt. Als ein Feind des Sacchi, des Rosa, des Passeri, des Algardi, des Borromini — und wessen Feind war Bernini nicht? — begünstigte er nur diejenigen, die sich herabließen ihm den Hof zu machen, oder die durch Nothwendigkeit oder wahren Trieb bewogen wurden, ihn nachzuahmen, nebst den wenigen deren Talente ihm selbst unentbehrlich waren.

Schon Algardi hatte in die Bildhauerkunst den Styl der Mahler seines Zeitalters eingeführt, die sich mehr um den Effekt des Helldunkels als um Wahrheit und um schöne Formen bekümmerten, und nur nach einem glänzenden Scheine haschten. Dieß ist indessen in der Mahlerey noch eher zu ertragen als in der Bildhauerkunst, deren Zwecken es ganz entgegen ist. Bernini ging nun in dieser manierirten Ausarbeitung noch weiter, und suchte durchaus nur das Gesicht zu blenden. Es gelang ihm auch in hohem Grade, theils durch die kühnen und phantastischen Stellungen, die er seinen Figuren und Gruppen gab, theils durch ein gewisses zierliches Wesen, das freylich dem Unwissenden gefallen muß, und auf Augenblicke sogar den Kenner täuschen kann. Nach ihm bildete sich nicht nur eine zahllose Schaar von Bildhauern, sondern er hatte auch unter den Mahlern viele Schüler und Nachahmer, die sich aus den oben angeführten Gründen um seine Gunst bewarben. Er ertheilte sie bald dem einen, bald dem andern, je nachdem sein eigner Vortheil es mit sich brachte. Neben dieser Manier des Bernini, hatte sich auch

auch unter den Römischen Künstlern eine völlig falsche und willkührliche Farbengebung verbreitet. Die Farben wurden, so zu sagen, grade zu auf die Leinwand gebracht, wie sie sich auf der Palette fanden, ohne sie zu verschmelzen, und ohne auf die allgemeine Harmonie zu achten, die jedem Gemählde Haltung geben muß: ein Fehler, der für Unwissende ebenfalls anlockend ist, indem sie sich über die schönen rothen, blauen oder gelben Tücher freuen. Und wie das Unglück immer in Gesellschaft kommt, so traf sichs auch zum Nachtheile der Künste, daß grade um diese Zeit verschiedne Schriften theils von Künstlern, theils von Gelehrten erschienen, die voll von Abgeschmacktheiten waren. Man behauptete darin: Raphael sey trocken und hart; seine Manier sey steinern (Statuina); er habe keinen begeisterten Drang noch kühnen Schwung des Geistes: (Furia o fierezza di spirito) lauter Ausdrücke, welche damahls in Gang gekommen waren. Boschini läßt in seiner *Carta del Navigar pittoresco* einen Portrātmahler sagen:

— Rafael a dirve el vero,
Piasendome esser libero, e sincero,
Stago per dir, che nol me piase niente.

Unter die Hauptgrundsätze des Zeitalters gehörten auch folgende: daß so viele Studien nichts helfen; daß Aehnlichkeit der Natur und Befriedigung des Auges hinreichen; daß, wer ein schönes Kolorit hat, von den hundert Theilen der Mahlerey neun und neunzig besitzt, und dergleichen mehr. Die Theorie war immer das Resultat der Ausübung, auf die sie dann, bey einer solchen Verkehrtheit, wiederum schädlich zurückwirken mußte. Man begreife daher leicht, wie damahls die Mahlerey ihre natürliche Gestalt ganz verlohr, so daß nur eine Larve, ein leeres Phantom davon zurückblieb.

Gern würden wir diese Zeiten vom Tode des Maratti bis auf die Epoche der beyden Wiederhersteller der Römischen Schule mit Stillschweigen übergehen, wenn nicht der Zusammenhang der Geschichte das unangenehme Geschäft nothwendig machte, der Kunst auch in ihrer größten Erniedrigung zu folgen.

In der Schule des Ant. Dom. Gabbiani in Florenz war Benedetto Lutti erzogen, der sich grade um die Zeit als Ciro gestorben war, in Rom niederließ. Er bildete daselbst eine große Schule, in der sowohl fremde als Römische Künstler ihre Anleitung empfingen. Die vorzüglichsten Anlagen unter den letzten zeichten Bianchi, Costanzi und Pannini.

Pietro Bianchi, aus Rom gebürtig, war zuerst Schüler des Gaulli, nachher des Lutti. Schon im J. 1708, im vierzehnten seines Alters, erhielt er unter den Preisen, welche die Akademie des h. Lucas austheilt, den untersten in der dritten Klasse, wo die Aufgabe war, eine Zeichnung von dem in der Peterskirche befindlichen Grabmahle Paul des dritten zu nehmen [c]. Im J. 1735 wurde er Mitglied der Akademie

c. Ich bemerke diesen Umstand hauptsächlich deswegen, damit man den D'Argenville, Fußli's Künstler-Lexicon, Volkmann u. s. w. darnach berichtigen können, die hier alle einer dem andern eine Ungereimtheit nachschreiben. Sie erzählen nähmlich, Bianchi habe in seiner Jugend als Mitwerber unter vielen andern Künstlern, einen Entwurf zu dem Grabmahle Pauls des dritten, welches in der Peterskirche errichtet werden sollte, verfertigt. Es ist unbegreiflich, wie sie bey dem geringsten Nachdenken so etwas haben niederschreiben können, da doch, wie bekannt, das obige Grabmahl von Guglielmo della Porta nach einer Zeichnung Michelangelo's ausgeführt worden ist, und aus mancherley Ursachen einen so großen Nahmen hat. Man sehe über jene Preisaufgabe Le scienze illus-

mie. Bianchi ahmte seinen Lehrer durch eine gefällige aber kraftlose Manier nach, und verband damit ein gewisses vom Gaulli entlehntes, was die Italiäner macchinoso nennen, nemlich die Kunst große Flächen mit Figuren auszufüllen. Sowohl in den Kirchen als in den Gemähldesammlungen in Rom sieht man selten Werke von seiner Hand. Lanzi giebt uns Nachricht, daß man zu Gubbio eine heilige Klara mit einer himmlischen Erscheinung von ihm sieht, ein Gemählde welches durch die Art, wie er es beleuchtet, große Wirkung thun soll; der König von Sardinien habe die gemahlte Skizze davon gekauft. Bianchi starb im J. 1740.

Von seinem Mitschüler, Placido Costanzi, ebenfalls einem Römer, der im J. 1741 Mitglied der Akademie des h. Lucas ward, sieht man in den Römischen Kirchen und Gallerien eine große Anzahl Arbeiten. Das Gewölbe in der Kirche des h. Gregor ist von ihm, so wie auch die Emporkirche in S. Maria in Campo Marzo. Er verfertigte auch ein Gemählde für S. Maria Maggiore, das nach seinem Tode, der in das J. 1759 fiel, zugleich mit einem andern von Bianchi, in Mosaik gesetzt ward. Die Originale von beyden werden in der Karthause aufbewahrt.

Gianpaolo Pannini wird auch unter die Schüler des Lutti gezählt, aber sein Fach waren weniger historische Gemählde, als Landschaften und Prospekte, die er mit artigen Figürchen zierte und in denen er sich großen Ruhm erwarb. Er starb im J. 1745.

Filippo Evangelisti, gleichfalls ein Zögling dieser Schule, würde gar keine Erwähnung verdienen, wenn er nicht durch Protektion des Cardinals Corradini,

illustrate dalle belle arti nel Campidoglio, per l'Acad. del 1708. p. 14 & 70.

dini, bey dem er Kammerdiener war [f], eine erstaunliche Menge von Arbeiten bekommen hätte. Allein er hätte diese gar nicht einmahl unternehmen können, wenn ihm nicht die Geschicklichkeit eines andern Mahlers dabey zu Hülfe gekommen wäre. Marco Benefiale wurde im J. 1684 zu Rom gebohren, und noch sehr jung der Aufsicht des Bonaventura Lamberti übergeben, der, als ein Schüler des in grader Linie von der Schule der Carracci abstammenden Cignani, ein vortrefflicher Zeichner war. Benefiale machte sich die gute Anleitung so sehr zu Nutze, daß er als ein Jüngling von neunzehn Jahren ein Gemählde öffentlich aufstellte, welches allgemeinen Beyfall davon trug. Allein das Glück war seinen Verdiensten beständig abgeneigt, so daß er sich genöthigt sah, zu seinem Unterhalt für Tagelohn bey einem Vergolder zu arbeiten, und sich mit einem elenden Mahler, Francesco Germisoni, zu verbinden, dem seine Bekanntschaften und Gönner Beschäftigung zuwiesen. Benefiale mahlte für Clemens den eilften einen der Propheten, nähmlich den Jonas, in der Kirche des h. Johann im Lateran, der ihm großes Lob erwarb, und bey dieser Gelegenheit machte ihn der Pabst zum Ritter. Da er sich dessen ungeachtet wieder ohne Beschäftigung fand, ließ er sich das Anerbieten des oben genannten Evangelisti gefallen, unter seinem Nahmen zu arbeiten, und den Gewinn mit ihm zu theilen. Daher kommt es denn, daß viele Werke zu Rom dem Evangelisti zugeschrieben werden, die durchaus vom Benefiale ausgeführt sind. Da dieser es indessen überdrüßig ward, seine Werke unter einem fremden Nahmen loben zu hören, nahm er sich vor, um den Publikum aus dem Irrthume zu helfen, an der nächsten Arbeit, die dem Evangelisti aufgetragen wer-

f. S. Letter. Pittor. T. V, p. 9 u. f.

werden würde, keinen Theil mehr zu nehmen. Er fand auch bald eine Gelegenheit, dieß auszuführen. Benedict der vierzehnte gab dem Evangelisti Auftrag zu einem Gemählde: und da Benefiale nichts mehr von Gemeinschaft hören wollte, so fiel das Werk so schlecht aus, und stach so sehr gegen die vorhergehenden ab, daß die mit fremden Federn geschmückte Krähe leicht zu entdecken war. Unter den schöneren Werken von Benefiale verdient die Geisselung in der Kirche der Stigmaten den ersten Rang [g], obgleich eine große Menge andre ebenfalls sehr schätzbar sind. Mit der S. Lucas-Akademie hatte er zu verschiednen Malen Verdrießlichkeiten, die ihm große Feindschaften zuzogen. Zuerst stellte er sich an die Spitze derjenigen Mahler, die nicht Mitglieder der Akademie waren, und gegen welche dieselbe von Clemens dem eilften ein ausschließendes Privilegium zu erschleichen gewußt hatte. Er bewirkte auch in der That, daß es aufgehoben ward. Als er nachher selbst in die Akademie aufgenommen worden war,

g. Dieses Gemählde dient zum Seitenstücke eines andern von Muratori, welcher behauptete, keiner der lebenden Mahler würde im Stande seyn, einen Pendant dazu zu machen. Benefiale übertraf ihn bey weitem, und um den Uebermuth seines Nebenbuhlers zu demüthigen, mahlte er einen von den Henkern in der Stellung, daß er Muratori's Bild ansieht und darüber in Lachen ausbricht. Mit weit mehr Salz brachte Bernini einmahl einen satyrischen Einfall über den Boromini in einem Kunstwerke an. Dieser hatte die Façade der Kirche der h. Agnes auf der Piazza Navona in seinem gewöhnlichen Barocken Geschmack, mit zwey Thürmen u. s. w. gebaut. Bernini stellte bey der Verzierung des großen Springbrunnens, der gegenüber steht, einen von den vier Flüßen, womit er ihn umgab, nähmlich den Riodella Plata, in der Gebährde vor, als fürchtete er, die Kirche würde ihm auf den Leib fallen.

war, bewies er öffentlich beym Zeichnen nach einem nackten Modelle allen jungen Studirenden, daß man sich in Ansehung der Methode des Unterrichts durchaus von dem richtigen Pfade entfernt habe. Dieß zog ihm nicht nur den Haß aller übrigen Lehrer, sondern sogar die Ausschließung aus der Akademie zu. Der Graf Nicola Soderini, sein großer Gönner, gab bey dieser Gelegenheit eine Schrift heraus, worin er Benefiale's Verfahren rechtfertigte. Derselbe starb im J. 1764 und hinterließ verschiedne Schüler, nähmlich Joseph Rupra, Johann Strebel, John Parker, Domenico de Angelis, und Gio. Batista Ponfredi. Dem letzten verdanken wir die Lebensbeschreibung seines Meisters, in Form eines an den Grafen Soderini gerichteten Briefes [h]. Viele Jahre nach seinem Tode wurde ihm von seinen Freunden und Schülern ein Monument mit einer schönen Büste von Pacetti im Pantheon errichtet [i].

Pompeo Girolamo-Batoni

geb. zu Lucca im J. 1708; gest. zu Rom im J. 1787.

Batoni kam schon in seiner frühen Jugend nach Rom, und lernte die Anfangsgründe der Kunst vom Sebastiano Conca und Agostino Masucci, die daselbst zu der Zeit für die ersten galten. Aber von der Natur mit außerordentlichen Anlagen begabt, sah er bald ein, daß Raphael, die Natur und die Antike die besten Führer zur Vollkommenheit in der Kunst seyn. Er hielt sich daher ganz an diese drey Muster; vorzüglich studirte er die Natur: bey jedem Gemählde zog er sie zu

Ra-

h. S. Letter. Pittor. T. V, p. 1-23.

i. S. Antologia Romana T. X, p. 326.

Rathe, indem er ihre Mängel durch Vergleichung der Antike ergänzte. Dieß bemerkt man in seinen gefälligen und mannichfaltigen Physiognomien, in den Gebährden und Stellungen seiner Figuren. Sogar im Wurf der Falten wußte er der Natur eine gewisse nachläßige Grazie abzulauschen, von der ich hier kein auffallenderes Beyspiel anzuführen weiß, als sein hinreißend liebliches Bild der reuigen Magdalene in der Dresdener Gallerie. Der Ruhm des Batoni stieg von Tage zu Tage höher. Er hatte sich schon durch viele Gemählde, die in fremde Länder kamen, wie auch durch ein entschiednes Talent für Porträtmahlerey (das sich selten in dem Grade mit den Anlagen zum Geschichtsmahler vereinigt findet) auf das glänzendste gezeigt, als ihm durch die Bemühungen mehrerer Gönner, vorzüglich des Cardinals Alexander Albani der Auftrag ertheilt ward, ein großes Gemählde für die Peterskirche auszuführen, welches in Mosaik gebracht und an die Stelle des Bildes von Vanni aufgestellt werden sollte: die größte Ehre, auf die ein Künstler bey seinem Leben Ansprüche machen kann.

Dieses Werk stellt den Fall Simons des Zauberers vor, und Batoni hat den Augenblick gewählt, da Simon durch Hülfe seiner teuflischen Künste sich vor den Augen eines zahlreichen versammelten Volkes in die Luft erhoben hat, und nun der h. Petrus durch seine Reden bewirkt, daß die bösen Geister ihn in der Luft verlassen, so daß er zu Boden stürzt. Gegen das Jahr 1761 war es vollendet, und wie vortrefflich auch dieses Gemählde von Seiten der Richtigkeit der Zeichnung und des schönen Kolorits, und wegen tausend andrer Vorzüge, seyn mochte, so überhäuften es doch die vielen Feinde und Neider Batoni's mit den bittersten und ungerechtesten Kritiken. Man behauptete:

die Hauptfigur sey ein gemeiner Mensch vom Pöbel, der erschrocken davonläuft, als er den Zauberer herabstürzen sieht, und die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenken müsse; der h. Petrus, der die wichtigste Rolle bey der Begebenheit spielen sollte, sey im Hintergrunde unter dem Gedränge des Volkes versteckt, und was dergleichen mehr ist. Man beschuldigte den Künstler sogar, er habe dieß und jenes Versehen gegen die Proportion gemacht. Batoni nahm das Gemählde noch einmahl zu sich, und arbeitete ungefähr ein Jahr daran. Allein es war nicht möglich, die ganze Komposition und Anordnung der Figuren zu verändern; er konnte nur einige Fehler verbessern, die er selbst dadurch entdeckt hatte, daß ihn die Ausstellung Gelegenheit gegeben, sein Werk in einer gewissen Entfernung zu betrachten: eine Sache, die in seiner Werkstätte nicht thunlich war. Allein Neid und Kabale waren bey dieser zweyten Ausstellung (wobey der Verfasser dieser Schrift sich gegenwärtig befand) nicht weniger geschäftig als bey der ersten, so daß das Werk nicht zu seiner ursprünglichen Bestimmung gebraucht ward. Es blieb in der Karthause, wo man es auch jetzt noch bewundert, und an seine Stelle wurde eines von Placido Constanzi gewählt: ein Werk, das nach meinem Bedünken tief unter dem des Batoni steht, aber der Urheber desselben lebte nicht mehr.

Dieser empfindliche Streich, den ihm seine Feinde beybrachten, verhinderte indessen nicht, daß sein Ruhm sich immer noch mehr verbreitete, welches zum Theil durch die vielen Fremden geschah, die unaufhörlich nach Rom reisen, theils durch das Glück, daß er mit seinen Porträten, besonders von angesehenen Personen, hatte. Wir nennen hier nur einige von den regierenden Herren, die er gemahlt: die Päbste Benedict XIV, Cle-

Clemens XIII und Pius VI; den jetzt regierenden Herzog von Braunschweig; den verstorbnen Herzog von York; den Kaiser Joseph II und seinen Bruder Leopold, damahls Großherzog von Toskana[k]; den jetzigen Kayser von Rußland und seine Gemahlin. Eine große Anzahl Bildnisse vornehmer Privatpersonen von Batoni sind zum Theil in England zerstreut. Bey der Gelegenheit, daß das Bild des Kaisers nach Wien gebracht wurde, schickte Maria Theresia dem Batoni einen Adelbrief und machte ihn zum Ritter.

Für Benedict den vierzehnten mußte er ein kleines Gemählde machen, welches die Ceremonie der Oeffnung des heiligen Thores vorstellte: es ist im Palast Lambertini zu Bologna befindlich, und das einzige Werk von Batoni, das man daselbst bewundert. Eine seiner letzten Arbeiten war ein Gemählde, das ihm die Königin von Portugall zu machen auftrug, und wozu sie in der That einen sonderbaren Gegenstand gewählt hatte, nähmlich die vier Welttheile, welche das Herz Jesu anbeten.

Mengs allein war im Stande, durch den Weg des Verdienstes, nicht der Ränke und Kabalen, dem Batoni die oberste Stelle unter den Künstlern zu Rom, welche dieser vierzig Jahre hindurch behauptet hatte, streitig zu machen. Nach dem Tode des Mengs, den sein älterer Nebenbuhler überlebte, erhob sich gegen Batoni eine Partey, theils von Fremden, die sich in Rom niedergelassen, theils von Einheimischen, die den ehrwürdigen Greis (er erreichte ein Alter von beynah achzig Jahren) zu kränken suchten: allein sie waren im Grunde nichts anders als Hunde, die gegen den Mond bel-

k. Eine Beschreibung dieses Gemähldes findet sich in der Neuen Bibliothek der Schönen Wissens. rc. B. 9. p. 144.

bellen. Der Ritter Onofrio Boni hat bald nach Batoni's Tode seine Verdienste durch eine sehr gründliche Lobschrift geehrt [1].

Anton Raphael Mengs,

geb. 1728, gest. 1779.

So weit mir die Kunstgeschichte bekannt ist, habe ich kein Beyspiel von einem Künstler finden können, der bey einer so strengen, und Beschäftigungen, wozu Genie erfordert wird, so entgegengesetzten Erziehung, wie die war, unter welcher Mengs seine Jugend hinbrachte, einen so hohen Gipfel des Ruhmes erreicht hätte. Er wurde im J. 1728 zu Außig in Böhmen gebohren, und von seinem Vater Ismael, einem guten Miniatur- und Email-Mahler, für die Mahlerey bestimmt. Schon in seinem sechsten Jahre mußte er anfangen zu zeichnen, im achten in Oel, Miniatur und Email zu mahlen, ohne doch die Hauptsache, nähmlich die Zeichnung, darüber zu vernachläßigen. Auf diese Studien mußte sich der Knabe mit einer so ununterbrochnen Anstrengung legen, daß ihm kein Augenblick der Erhohlung vergönnt war. Ismael war ein Mensch von der härtesten Gemüthsart, und gegen die geringsten Versehen seiner Kinder unerbittlich. Wenn er aus dem Hause ging, pflegte er sie einzuschließen, und ihnen eine gewisse Arbeit aufzugeben, welche bey seiner Zurückkunft bey harter Strafe fertig seyn mußte. Als er die täglichen Fortschritte seines Sohnes Raphael bemerkte, entschloß er sich im J. 1741, ihn von Dresden, wo er damahls lebte, nach Rom als der ächtesten und

1. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. Roma 1787. 8. S. Efemeridi letterarie di Roma. A. 1787. Num. XL, p. 113.

und reichsten Quelle der Künste zu führen. Der rege Geist des damahls etwa dreyzehnjährigen Knaben hätte gern alles auf einmahl umfassen mögen, was sich dort seinen Augen darbot. Allein sein Vater leitete ihn verständig von einem zum andern fort. Zuerst ließ er ihn einige alte Statuen, als den Laokoon, den Torso u. s. w., dann die Werke Michelangelo's in der Capella Sestina, und endlich nach Raphael kopiren. Uebrigens blieb er bey derselben strengen Behandlungsart seines Sohnes: er führte ihn des Morgens in den Vatican, des Abends ging er um ihn wieder abzuholen, und prüfte auf das schärfste die Ausführung seiner Befehle.

Daß sich Mengs durch dieses anhaltende und einsame Studium gründliche Einsichten von Raphaels Styl verschafft habe, davon bin ich vollkommen überzeugt. Allein ich kann mich nicht überzeugen, daß er schon so jung die Werke desselben mit solcher Ueberlegenheit zu beurtheilen verstanden habe, wie der Ritter Azara [m] erzählt. "Er zergliederte, sagt dieser verdienstvolle Gönner der Künste, die Ideen, denen Raphael bey der Ausführung eines Gemähldes gefolgt war. Aus der Art, wie ein Theil gemahlt war, bewies er, Raphael habe mit demselben angefangen, weil man daran noch seine erste Manier bemerkte; an der zweyten, die in einem andern Style ausgeführt war, zeigte er, was für Betrachtungen diese Veränderung bey dem Künstler voraussetzte, und wie er seine Mängel eingesehen und verbessert habe. Er zog hieraus solche Folgerungen, daß man am Ende dieser Prüfung des Gemähldes die Geschichte aller Gedanken

m. Opere di Antonio Raffaelle Mengs etc., publicate dal Caval. D. Giuseppe Niccola d'Azara etc. Bassano 1783. 8. p. XXIII u. folg.

„ken hatte, die dem Urheber bey seiner Anlage und „Vollendung durch den Kopf gegangen waren. Mengs „wußte seine Behauptungen hierüber mit so einleuch„tenden Gründen und Beobachtungen zu unterstützen, „daß er eine beynah eben so feste Ueberzeugung hervor„brachte, als hätte er den Beweis geometrisch geführt." Wie stimmt dieß mit dem Umstande überein, den der Verfasser in eben der Schrift meldet [n], Mengs habe bey seiner Rückkehr nach Rom, als er die Schule von Athen für den Lord Northumberland kopirte, gestanden: er sehe jezt ein, wie unvollkommen er in seinen früheren Jahren den Raphael begriffen habe? Sehr richtig bemerkt der Ritter Azara, daß die oben beschriebene Erziehung Ursache einer gewissen Schüchternheit war, die ihn ungeschickt zu den Verhältnissen des geselligen Lebens machte; daß sie ihm ein Ansehen von Mistrauen gab, und ihn in einer Unbekanntschaft mit der Welt und einer Gleichgültigkeit gegen seinen Vortheil erhielt, die für ihn und seine Familie sehr unglückliche Folgen hatte.

Drey Jahre brachte Mengs in Rom unausgesetzt mit denselben Studien zu. Hierauf führte ihn sein Vater nach Dresden zurück, und als König August der dritte die Talente des jungen Künstlers kennen lernte, bewilligte er ihm ein Gehalt von 600 Rthlr. Mengs nahm es unter der Bedingung an, daß ihm erlaubt seyn sollte nach Rom zurückzukehren. Der damahls allmächtige Minister, Graf Brühl, nahm zwar großes Aergerniß hieran, allein der König war es vollkommen zufrieden, und so machte sich also Mengs mit seinem Vater und zwey Schwestern wieder auf den Weg nach Rom. Hier erneuerte er seine vorigen Studien, besuchte die Akademie, die anatomischen Lehrstunden im

n. Ibid p. XXXI.

im Hospital Spirito sancto, u. s. w. Nachdem vier Jahre auf diese Weise verflossen waren, fing er an eigne Kompositionen zu unternehmen. Eine heilige Familie war das erste eigne Werk, womit er öffentlich auftrat, und erwarb ihm allgemeinen Beyfall.

Gegen das Ende des Jahres 1749 verließ er Rom zum zweyten Male und begab sich nach Dresden. Da sich der erste Hofmahler, Silvestre, damahls nach Paris zurückgezogen hatte, so erhielt Mengs diesen Titel nebst einem Gehalte von 1000 Rthlr. Ich übergehe hier das Verfahren Ismaels gegen seinen Sohn mit Stillschweigen. Im J. 1751 wurde die Katholische Kirche in Dresden eingeweiht; Mengs bekam den Auftrag ein großes Gemählde für den Hauptaltar zu verfertigen, und erbat sich von seinem Fürsten die Gnade dieses Werk in Rom ausführen zu dürfen, wohin er auch nach erhaltner Erlaubniß im J. 1752 zurückging. Er hatte eine Römerin zur Gattin gewählt, und dieß trug viel zu seiner leidenschaftlichen Vorliebe für diesen Aufenthalt bey.

Die erste Arbeit, die er nach seiner Ankunft unternahm, war eine Kopie von Raphaels Schule von Athen in gleicher Größe mit dem Original [o]. Er hatte das Altarblatt schon angefangen, als der siebenjährige Krieg und der Einbruch der Preußischen Armee in Sachsen

o. Man sehe darüber einen Brief an meinen würdigen Freund, Carlo Bianconi, vom Grafen Algarotti im sechsten Theil seiner Werke, und *The Englisch Connoisseur*. Der Lord Northumberland ließ überhaupt von vier Gemählden Kopien nehmen. Das zweyte war das Gastmahl der Götter, ebenfalls von Raphael in der Farnesina, von Batoni kopirt; das dritte die Aurora von Guido in der Villa Rospigliosi, von Masucci kopirt; endlich das vierte der Triumph des Bacchus von Hannibal Carracci, von Felice Costanzi kopirt.

sen eine Unterbrechung in der Zahlung seines Gehalts verursachte. Mengs, der Frau und Kinder zu ernähren hatte, fand sich in einer üblen Lage, und nahm daher den Vorschlag an, den ihm die Coelestiner Mönche thaten, die Decke ihrer Kirche des h. Eusebius zu mahlen. Dieß war sein erstes Werk a fresco, eine Art Mahlerey, worin seit der Entfernung des Corrado Giaquinto zu Rom fast nichts geschehen war [p]. Obgleich die Komposition wegen einer gewissen Einfachheit dem herrschenden Geschmacke der Kritiker nicht Genüge leistete, und von dem großen Haufen der Mahler, die seit langer Zeit an gewühlvolle Gruppirung gewöhnt waren, und sich durch den ersten Eindruck auf den äußern Sinn bestimmen ließen, ohne das Urtheil zu Rathe zu ziehn, kalt genannt wurde, so ertheilte man ihr doch viel Lob wegen des kräftigen Kolorits, das an einem Fresco-Gemählde ganz ungewöhnlich war.

Es würde mich von meinem Zwecke entfernen, wenn ich hier die Intriguen einiger Hofleute und Künstler erzählen wollte, die gegen Mengs bey seiner ersten Reise nach Neapel ins Spiel gesetzt wurden, um ihm den Zutritt zu diesem Hofe zu verwehren. Ich verweise deshalb den Leser auf die schon mehrmahls angeführte Lebensbeschreibung [q]. Als Mengs nach Rom zurückkam, gab ihm der Cardinal Alessandro Albani die Decke der Gallerie in seiner neu erbauten Villa zu mahlen, worauf er Apollo mit den Musen vorgestellt haben wollte [r]. Der Ritter Azara sagt davon: "Mengs mahlte

p. Es hat weder in Rom noch im übrigen Italien jemahls ganz an Frescomahlern, aber wohl zuweilen an guten Frescomahlern gefehlt.

q. Opere di Mengs. T. I, p. XXXIII u. f.

r. Ueber dieses Plafond und das in der Kirche des h. Eusebius sehe man eine Kritik in Castilhon Journal des Sciences. 1776. T. I, p. 363.

„mahlte es wie ein gewöhnliches Bild, das nur an der „Decke befestigt wäre, wie es Raphael bey der Farne„sina ebenfalls gemacht; er erkannte, daß es ein gro„ßer Fehler sey, dergleichen Gemählde mit dem Ge„sichtspunkte von unten hinaufwärts zu machen, wie „es der moderne Gebrauch ist. Denn es ist dabey un„möglich die unangenehmen Verkürzungen zu vermei„den, welche die Schönheit der Formen unausbleib„lich entstellen. Allein um die Mode nicht ganz vor „den Kopf zu stoßen, mahlte er die beyden Seitenstü„cke, deren jedes nur eine Figur enthält, dem moder„nen Geschmacke gemäß mit Verkürzungen." Allein diese Methode einen modernen Gebrauch zu nennen, ist unrichtig, wenn man das Wort modern nicht bis auf die Zeiten des Correggio rückwärts ausdehnen will. Dieser hat nicht nur in seiner Kuppel zu Parma, sondern auch in allen Seitenstücken dazu, die Verkürzung oder den Gesichtspunkt von unten hinaufwärts in einem unglaublich starken Grade gebraucht. Ich habe schon bey einer andern Gelegenheit meine Meynung über die Plafondmahlerey im allgemeinen entwickelt[s]; hier will ich nur noch die Bemerkung hinzufügen, daß es, obgleich der Gesichtspunkt von unten der Schönheit der Formen großen Nachtheil bringt, dennoch der Natur der Sache zuwider ist, Plafonds anders zu mahlen. Bey einer genauen Prüfung der von Raphael in der Farnesina angewandten Methode wird man finden, daß die Figuren, sie mögen sitzen oder stehen, sich nicht in ihrer Stellung erhalten können, sondern dem Betrachter auf den Leib fallen müssen; daß auch die hinteren Flächen nicht zurücktreten, und daher die Täuschung verlohren geht.

Um

s. Ueber die Grotteske. S. 22.

Um die Zeit als Mengs mit jener Arbeit beschäftigt war, kam ein Engländer, Nahmens Webb, nach Rom, der, wie es die unter seiner Nation übliche Erziehung mit sich bringt, mit dem klassischen Alterthum gut bekannt, und voll von Enthusiasmus für die Künste war. Mengs fand Wohlgefallen an der Lebhaftigkeit seines Geistes, und theilte ihm nicht nur alle seine Gedanken über die Kunst mündlich mit, sondern gab ihm auch, wie der Ritter Azara bezeugt, was er darüber zu Papier gebracht hatte [t], nähmlich seine Abhandlung von der Schönheit, und seine Betrachtungen über die drey großen Meister in der Mahlerey. Webb benutzte dieß alles, stutzte es durch einige Stellen aus Griechen und Lateinern auf, und schickte es als sein Werk in die Welt [u].

Als

t. Der erste Umstand ist sehr glaublich, denn Mengs war gutmüthig, und es geht einem denkenden Künstler, weil er selten jemanden findet, der für seine Ideen Empfänglichkeit und Interesse hat, wie den Karthäusern, die, wenn sie einmahl die Erlaubniß haben zu schwatzen, kein Ende finden können. Die Mittheilung schriftlicher Aufsätze bezweifle ich dagegen aus mehreren Gründen. Der Ritter Azara sagt selbst S. CVI, die Schriften des Mengs seyn ein wahres Chaos gewesen, und Deutsch, Italiänisch, Französisch und Spanisch habe darin miteinander abgewechselt. Ferner versicherte mir der im vorletzten Jahre zum Nachtheile der Kunst in Dresden verstorbne Giov. Casanova, ein Mann von großen Verdiensten im theoretischen Theile der Kunst, der schon in meiner Jugend in Rom als ein Schüler des Mengs bekannt war, als ich ihn das letzte Mahl sah: dieser sein Meister sey nicht im Stande gewesen, zwey Zeilen selbst zu schreiben; er habe ihn oft bewundert, wann er in seiner und Guibats Gegenwart, während er mahlte, Lehren diktirte, die ihm von einem wahrhaft göttlichen Enthusiasmus eingegeben zu seyn schienen.

u. Enquiry into the beauties of Painting, and into the merit

Als Mengs schon den Entschluß gefaßt hatte, sich in Rom ganz niederzulassen, erhielt er einen Ruf nach Spanien von König Karl dem dritten. Dieser bot ihm ein Jahrgehalt von 2000 Dublonen, außerdem freye Equipage u. s. w., und zu seiner Ueberkunft die Gelegenheit eines Kriegsschiffes an, das von Neapel nach Spanien zurückkehrte. Mengs nahm seine Anerbietungen an und ging im J. 1761 dahin ab.

Bey seiner Ankunft fand er zwey Mahler von Verdienst Corrado Giaquinto, einen Neapolitaner, und den Venezianer Giov. Batista Tiepola, in Diensten des Monarchen. Allein der Anblick der Werke des Mengs erregte so allgemeine und lebhafte Bewunderung, daß selbst seine Nebenbuhler Beyfall vorgeben mußten, um mit desto größerer Sicherheit tükische Anschläge gegen ihn schmieden zu können [x]. Er fing seine unsterblichen Werke in Spanien mit einem Plafond für das Zimmer des Königs an, welches die Versammlung der Götter darstellt. Unter der großen Anzahl der übrigen verdient vorzüglich eine Abnehmung vom Kreuze gerühmt zu werden, derentwegen ich den Leser auf die vortreffliche Beschreibung verweise, die der edle Freund des Mengs davon gemacht hat [y]. Er nennt es mit Recht ein philosophisches Gemählde (il quadro della filosofia). Während Mengs damit beschäftigt war, die verschiednen Wohnungen des Königs und der königlichen Familie auszuschmücken, suchte er auch, als

merit of the most celebrated painters ancient and modern, by Daniel Webb Esq. 1760 8. Eine deutsche Uebersetzung davon von H. C. Vögelin ist zu Zürich 1766 und wiederum 1771 erschienen.

x. Opere T. I, p. XLI.

y. Opere T. I, p. XLII u. folg.

als Mitglied der Akademie von Madrid, verschiedne Einrichtungen zur Verbesserung derselben in Gang zu bringen [z]. Man stellte sich, als ob man in seine Vorschläge mit Freuden einginge, handelte aber im Grunde ganz dagegen, zum Theil aus Unwissenheit, noch mehr aber aus bösem Willen. Da seine Gesundheit durch die beständigen Anstrengungen gelitten hatte, so erhielt er die Erlaubniß nach Rom zurückzugehen. Hier mahlte er nach seiner Wiederherstellung ein nach Englend bestimmtes noli me tangere, und für seinen König eine Geburt Christi. Für Clemens den vierzehnten unternahm er im Vatican das Zimmer, wo die Handschriften auf altem Papyrus aufbewahrt werden, zu mahlen. Außerdem beschäftigte er sich auch mit Porträten: man sieht noch von ihm in Rom das Bild Clemens des dreyzehnten und seines Neffen des Cardinal Carlo im Besitz des Prinzen Rezzonico, das Bildniß des Cardinal Zelada, und einige andere Sachen beym Ritter Azara.

Es waren schon mehrere Jahre verflossen, seit sich Mengs, vollkommen wiederhergestellt, in Rom aufhielt, ohne daß er daran gedacht hätte, nach Spanien zu einem so freygebigen Fürsten zurückzukehren, der ihm während dieser ganzen Abwesenheit sein Gehalt beständig hatte auszahlen lassen. Endlich gelang es dem Ritter Azara, ihn zur Rückkehr anzuspornen. Doch reiste er vorher noch nach Neapel und Florenz, worüber er verzögerte und einiges mahlte [a]. Sobald

er

z. S. Frammento di un Discorso sopra i mezzi per far fiorire le belle Arti in Spagna in den Opere T. I, p. 225, und Ragionamento su l'accademia delle belle arti di Madrid, ebendaselbst T. II, p. 205.

a. In der Sammlung von Porträten zu Florenz sieht man auch seines, von seiner eignen Hand meisterhaft ausgeführt.

er in Madrid angekommen war, nahm er seine vorigen Plane wieder vor, und fing ein großes Plafondstück für den Speisesaal des Königs an, worauf er die Vergötterung Trajans und den Tempel des Ruhmes darstellte. Er übertraf sich in diesem Werke selbst. Allein nach dem kurzen Aufenthalt von zwey Jahren erlitt seine Gesundheit einen noch heftigeren Anfall; der König willigte von neuem in den Wunsch des Mengs nach Rom zurückzukehren, und ließ ihm dabey sein ehrenvolles Gehalt und das Recht seine Arbeiten nach Belieben zu bestimmen. Er lebte nun also wiederum an dem Orte seiner Wahl, aber dieß machte ihn weder gesünder noch zufriedner; er verlohr kurz darauf seine Frau, und dieser Schlag verwirrte seine Einbildungskraft. Von Tage zu Tage mehrten sich bey ihm die Aengstlichkeiten über seinen Zustand, den er durch allerley wunderliche Einfälle noch verschlimmerte, und die Aerzte erklärten ihn für schwindsüchtig. Ungeachtet seiner Kränklichkeit arbeitete er noch immer, obgleich mit Unterbrechungen, und man bemerkt in seinen damahligen Werken keine Spur von Abnahme der Geisteskräfte. Er entwarf unter andern die Skizze eines Gemähldes, welches in der Peterskirche aufgestellt werden sollte [b]. aber die Unwissenheit behielt die Oberhand, und das Werk blieb unausgeführt. Seine letzte Arbeit war eine Verkündigung für seinen König, die er jedoch nicht ganz zu Ende brachte.

In einem Anfall von Aengstlichkeit hatte der arme Mengs heimlich seine Zuflucht zu einem Quacksalber genommen, und nicht lange darauf erfolgte sein Tod im

b. Diese Grau in Grau verfertigte Skizze ist jetzt im Palast Chigi befindlich.

im J. 1779. Ob er gleich nach den sichersten Angaben in den letzten achtzehn Jahren seines Lebens mehr als 180000 Scudi (ungefähr 270000 Rthlr.) eingenommen, so hinterließ er doch kaum genug um die Kosten seiner Beerdigung zu bestreiten. Acht Tage nach seinem Tode kam das Diplom von Neapel, dem zufolge sich Mengs, mit Zustimmung des Königs von Spanien, dorthin begeben sollte, um eine Akademie der zeichnenden Künste zu errichten. Sein vortrefflicher Freund, der Ritter Azara ließ ihm im Pantheon ein Denkmahl, neben dem des Raphael, mit folgender Inschrift setzen:

Ant. Raphaeli Mengs
Pictori Philoſopho
Joſ. Nic. de Azara Amico ſuo P.
MDCCLXXIX.
Vixit Annos LI. Menſes III. Dies. XVII.

Mit der großen Sammlung von Gipsabgüssen, die Mengs nach Madrid gebracht, hatte er dem Könige für die dortige Akademie ein Geschenk gemacht; das vorher in Rom befindliche Exemplar ist nach Dresden gekommen. Die Absicht des Mengs, als er diese ungeheure Menge alter Statuen zusammenbrachte, war, sie mit mehr Bequemlichkeit benutzen zu können. Er wollte auch etwas über die Methode antike Kunstwerke zu studiren und ihre Schönheiten zu entdecken schreiben. Winkelmann zog hiebey großen Vortheil von den Einsichten seines Freundes: aber er verstand entweder nicht immer die wahre Meynung desselben, oder dieser hatte nicht die Gabe sich deutlich zu machen. Man findet davon in Winkelmanns Werken mehrere Spuren; z. B. in der ersten Ausgabe der Geschichte

der Kunst die Angabe einer Proportion, die ihm Mengs mitgetheilt hatte, und die ganz verworren ist [c].

Indessen sieht man aus den Werken des Mengs, welch ein erfahrnes Auge für die Antike er hatte. Ein noch auffallenderer Beweis davon ist seine Ergänzung einer Venus im Besitz des Ritters Azara, die er unternahm, ohne jemahls den Meißel in Händen gehabt zu haben. Außerdem machte er ein altes Gemählde nach, einen Jupiter mit dem Ganymedes, welches von allen Kennern für eines der schönsten Ueberbleibsel aus dem Alterthum gehalten ward.

Mengs hatte sich aus den drey größten Meistern der Kunst in ihren drey wesentlichsten Stücken, in der Zeichnung und dem Ausdrucke, in der Harmonie des Helldunkels, und in der Wahrheit der Lokalfarben: aus Raphael, Correggio und Titian ein Ideal zusammengesetzt [d], das noch nie existirt hat, und auch nie anders als in der Einbildungskraft existiren wird. Er strebte unaufhörlich sich demselben zu nähern: und durch seine unter den Hauptbestandtheilen der Kunst gleich vertheilte Sorgfalt, gelang es ihm wirklich, in allen dreyen vortrefflich zu werden. Aber dennoch konnte er seinen Figuren nicht so viel Seele einhauchen wie Raphael; nicht so wie Correggio durch die Magie des Helldunkels entzücken; nicht durch den Anblick des Fleisches, worin man das durchschimmernde Blut wallen zu sehen glaubt, täuschen wie Titian: er näherte sich allen,

c. Man sehe hierüber Meusels Museum 10 St. S. 301.

d. Es ist nicht zu läugnen, er und sein vortrefflicher Freund Winkelmann haben es verschuldet, daß sich, hauptsächlich unter den angeblichen Kunstkennern in Deutschland, eine Seuche verbreitet hat, die man die Ideal-Epidemie nennen könnte.

allen, aber er erreichte keinen, viel weniger übertraf er einen von ihnen. Es sey mir erlaubt, diesem allgemeinen Urtheil, die treffende Vergleichung, welche der Ritter Boni zwischen deu beyden großen Wiederherstellern der Kunst anstellt, mit seinen eignen Worten hinzuzufügen [e]. "Diesen, sagt er vom Mengs, „hatte die Philosophie, den Batoni die Natur zum „Mahler gemacht; Batoni hatte einen natürlichen „Sinn, der ihn zum Schönen hinriß, ohne daß er „sich dessen bewußt war: Mengs erreichte es durch „Nachdenken und Studium; die Gaben der Grazien „waren dem Batoni wie dem Apelles, dem Mengs wie „dem Protogenes die höchsten Anstrengungen der Kunst „zum Loose gefallen. Der erste war vielleicht mehr Mahler als Denker, der zweyte mehr Denker als Mahler. „Dieser war vielleicht vollendeter in seiner Kunst, aber „mehr studirt; Batoni war weniger tief, aber natürlicher. Dieß ist jedoch nicht so weit auszudehnen, „als ob die Natur gegen Mengs misgünstig gewesen „wäre, oder als ob dem Batoni das gehörige Urtheil „über die Mahlerey gefehlt hätte."

Ehe wir Mengs und mit ihm die Römische Schule verlassen, scheint es mir wichtig, noch einige gegen die Werke des unsterblichen Künstlers gemachte Kritiken durchzugehen und zu beleuchten. Zwar sind die, welche ein Engländer, Cumberland [f], vorgebracht, selbst so weit unter der Kritik, daß sie hier gar keine Erwähnung verdienen. In einem ganz andern Geiste dagegen, und mit großem Scharfsinn hat Hr. von Ramdohr

e. Elogio di Batoni.

f. *R. Cumberland* Anecdotes of eminent painters in Spain etc. London 1782 8.

dohr [g] einige Gemählde von Mengs getadelt. Er billigt die Komposition des Parnasses in der Villa Albani nicht: die Figuren handeln nach seiner Meynung nicht übereinstimmend, bilden kein Ganzes, sind isolirt und haben kein gemeinschaftliches Interesse. Er schlägt daher einige andre Situationen und Augenblicke vor, deren Darstellung, wie er glaubt, für den Künstler vortheilhafter gewesen seyn würde: z. B. Apollo müßte singen und die Musen um ihn aufmerksam versammelt seyn, und seinen Gesang im Chor wiederhohlen; oder der Cardinal Albani müßte auf dem Parnaß empfangen, und ihm von den Musen eine Schale mit dem Wasser der Hippokrene dargeboten werden, und dergleichen mehr. Es ist wahr, der Cardinal war in seiner Jugend ein Mann gewesen, der sich bey dem schönen Geschlechte vollkommen gut zu benehmen wußte; allein damals als Mengs die Ausschmückung seiner Villa unternahm, mußte er beynah siebzig Jahre alt seyn: ich überlasse es daher dem Leser, sich vorzustellen, welche traurige Figur dieser alte Geistliche unter so vielen reizenden Göttinnen gemacht haben würde. An einer andern Stelle bezeigt der Verfasser sich unzufrieden mit zwey Musen, wovon Mengs die eine nach der Marchesa Lepri, gebohrnen Carosini, die andre nach seiner eignen Gattin abgebildet hat. "Beyde sind Porträts in „dem historiirten Bilde geblieben." — Allein, was würde denn aus dem Cardinal geworden seyn? Mehrere achtungswürdige Künstler haben die Sitte gehabt, in ihren historischen Bildern Porträte anzubringen; selbst beym Raphael bemerkt man sie in einem vorzüglich hohen Grade in seinen besten Kompositionen. Warum sollte das dem Mengs zum Verbrechen gemacht wer-

g. Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit u. s. w. Th. 2. S. 25 u. f.

werden, worüber, so viel ich weiß, noch niemanden eingefallen ist, Raphael zu tadeln? Ich möchte eher glauben, wenn man bey jenem den lebendigen Hauch und das Sprechende in den Physiognomien vermißt, was Raphael den seinigen zu geben wußte, so rühre es daher, weil er die Natur nicht genug zu Rathe zog und sie mit der Antike verglich, auf deren Studium er sich fast ausschließend beschränkte. Da Mengs mit seiner Einbildungskraft immer unter einem überirdischen Menschengeschlechte umherschwebte, indem er die übrig gebliebnen Meisterstücke der alten Bildhauerkunst nur für Kopien von weit vollkommneren Werken ansah, so suchte er seinen Figuren ein beynah göttliches Wesen zu geben, welches recht zu fassen, man sich nothwendig aufschwingen und ganz in seine Ideen eindringen muß.

Nicht gegründeter als die vorhergehende Kritik, finde ich die, welche der oben angeführte Schriftsteller über das Plafondstück in der Kirche des h. Eusebius vorträgt[h]. Hier sind seine eignen Worte: "Der Mahler hat den Standpunkt für den Beschauer an der Thür „der Kirche angenommen: mithin erscheinen die Engel, „welche der Thür zunächst befindlich sind, größer als „diejenigen, welche dem Altare in der Länge des Bildes die nächsten sind, der Heilige in der Mitte aber „nebst den ihn tragenden Engeln am allergrößten, um „anzuzeigen, daß sie von einer untern, uns nähern, „Region zu einer höheren aufsteigen. Diese Bestimmung des Standpunktes widerspricht aber der Natur „der Sache, und der Gewohnheit des Betrachters. „Man wirft bey dem Eintritte in ein Gebäude nicht „zuerst den Blick in die Höhe, sondern um sich herum.

Ge-

h. Th. III, S. 269 u. f.

„Gegen dem, daß man damit fertig geworden ist, und nun „auch nach der Dekoration der Decke sieht, ist man in „die Mitte des Gebäudes, mithin auch des Plafonds „gekommen, und nun findet man die Perspectiv falsch. „Freylich konnte der Mahler aus einem andern Ge„sichtspunkte das Emporsteigen des Heiligen über die „Engel auf gleicher Sphäre hier nicht wohl sinnlich „machen; aber so hätte er es unsinnlich lassen sollen." Dieser Behauptung zufolge müßten alle Plafonds ihren Gesichtspunkt in der Mitte haben: eine Wahl, die ich häufig sogar an Kuppeln (wo sie noch weit verzeihlicher seyn würde) wegen der großen Unbequemlichkeit für den Betrachter vermieden gesehen habe. Ueberdieß, wenn man unter der Mitte steht, wird man nur die obere Hälfte des Plafonds übersehen können; um auch die andre Hälfte zu betrachten, wird man sich zurückwenden müssen, und alsdann werden die Figuren verkehrt erscheinen. Mengs war ein Feind der Verkürzungen, wie das Plafond in der Villa Albani beweißt: dadurch, daß er den Gesichtspunkt beym Eintritt in die Thüre annahm, ersparte er dem Betrachter die gewaltsame Verdrehung des Halses, und gewann für sich selbst die Freyheit seine Figuren weniger verkürzt zu mahlen. Dieß allein war es, was ihn dazu bewog, nicht der angeführte Grund, als ob der Heilige bey einem andern Standpunkte nicht so täuschend emporsteigen könnte. Denn dieses hängt gar nicht von der dem Betrachter angewiesenen Stelle und Entfernung ab, sondern von der Luftperspektiv, worin niemand dem Mengs die tiefste Einsicht absprechen wird. Er hat sie in einem seltnen Grade an dem großen Altarblatte in Dresden in Ausübung gebracht: der Punkt ist tief unten im Gemählde genommen, und das Zurücktreten der Figuren wird nicht durch die verschiednen Flächen bewirkt,

wirkt, die man nicht sehen kann, sondern allein durch die Luftperspektiv [i].

Zur Litteratur des Mengs gehören außer seinen eignen Schriften, die in Italiänischer, Spanischer, Französischer und Deutscher Sprache erschienen sind, folgende Bücher:

1) Discorso funebre in lode del Cavaliere A. R. Mengs Roma. 1780. 8.
2) Elogio storico del Cav. Ant. Raff. Mengs con un catalogo delle opere da esso fatte in Milano. Milano 1780. — Diese Schrift ist voll von Irrthümern.
3) Notice de la Vie et des ouvrages d'Ant. R. Mengs, peintre celebre, par Mr. de St. L**.
4) Epilogo della vita del fu Cavaliere Ant. Raff. Mengs etc. Genova. fol. — Der Verfasser ist Giuseppe Ratti, der einige Zeit hindurch Schüler des Mengs gewesen war. Nachrichten von ihm findet man in den Werken seines Meisters: Opere. T. II, p. 202 in der Note.
5) Ludovico Bianconi, Elogio di A. R. Mengs.
6) Fabroni Elogi di Uomini Illustri. Pisa 1789. 8. T. II, p. 311.
7) Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler. Prag. 1782. 8. T. IV, p. 181.

i. Man sehe die Beschreibung dieses Gemähldes von Casanova, nebst der deutschen Uebersetzung davon in der Neuen Bibliothek der sch. W. u. K. T. III, p. 136.

An=

Anhang
zur Geschichte der Römischen Schule.

I. Ueber die Römische Mosaik.

Es ist im Verlauf der vorhergehenden Geschichte so oft von Mosaiken die Rede gewesen, daß eine kurze Nachricht von den Fortschritten, welche diese Art von Mahlerey in Rom gemacht, und ein Urtheil über den Werth der darin ausgeführten Kunstwerke hier nicht am unrechten Orte stehen wird, ob wir gleich die nähere Beschreibung ihres Mechanismus, ihrer Geschichte und Litteratur einem eignen Abschnitt zu widmen gedenken.

Wir übergehen also hier als nicht zu unserm Zwecke gehörig die alten Mosaiken, und diejenigen, welche sich noch aus dem Mittelalter erhalten haben; so wie auch die von Andrea Tafi um das Jahr 1213, nachher von Giotto und von seinem Schüler Pietro Cavallini verfertigten.

Um das J. 1600 arbeitete Zucca Fiorentino zu Rom viel in Mosaik. Etwa dreißig Jahre später wurde die Kunst durch Giov. Batista Calandra vervollkommt. Er erfand nähmlich einen stärkeren Kitt, um die Spitzen der Stückchen Glas oder Schmelz darin einzufugen. Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts errichtete Pietro Paolo Christofano eine eigne Schule für die Kunst der Mosaik, aus welcher die berühmtesten Arbeiter hervorgingen, deren Meisterwerke in der Peterskirche bewundert werden. Alesio Matioli lieferte durch Erfindung der Purpurfarbe einen wichtigen Beytrag zur Ausbildung dieser Kunst. Die den Gemählden schädliche Feuchtigkeit, welcher die Peterskirche in einem hohen Grade unter-

worfen ist, war Ursache, daß man den Entschluß faßte, alle in derselben befindlichen Gemählde, die meistentheils die Höhe von 16 Fuß haben, in Mosaik zu setzen. Man dehnte dieß sogar auf die Frescomahlereyen aus. Unter so vielen bisher ausgeführten und die heil. Petronella nach Guercino und der heil. Hieronymus nach Domenichino als die vorzüglichsten berühmt. Der Preis solcher Gemählde in Mosaik ist unmäßig hoch: ein Altarbild für die Peterskirche kostet zehn bis zwölftausend Thaler. Unter der Regierung Benedict des vierzehnten erhielten die Mosaiken in der Person des Pietro Leone Ghezzi einen eignen Aufseher. Um das Jahr 1778 fing diese Manufaktur an abzunehmen: die Anzahl der Arbeiter belief sich nur noch auf funfzehn, und diese waren nicht einmal mit bedeutenden Unternehmungen beschäftigt, sondern verfertigten kleine Bildchen für Ringe, Tabacksdosen und so weiter.

Die Mosaik ist unstreitig die mühsamste und kostspieligste Art der Mahlerey: aber daraus folgt nicht, daß sie auch die schönste und vollkommenste seyn müßte. Was sind im Grunde jene Meisterwerke in dieser Gattung, die man in der Peterskirche bewundert? Mühselige Kopien von Kopien! Eine solche Mahlerey, wie genau sie auch sey, wird niemahls das Lob verdienen können, sie sey mit Geist, mit Feuer, mit Dreistigkeit, mit Leichtigkeit gemahlt. Alle diese zarteren Schönheiten, welche das Mechanische der Oel- und Frescomahlerey dem Künstler zu erreichen verstattet, müssen in der Mosaik durchaus verlohren gehn. Dagegen erhält man nichts zum Ersatz als kleinliche Genauigkeit, als knechtische Nachahmung: aller originelle Geist ist verschwunden. Es ist daher in der That lächerlich, wenn Volkmann sagt [k]: "Die Kenner müssen einräu-

„men,

k. Histor. kritische Nachrichten über Italien. Th. 2. S. 641.

„men, daß die guten Mosaiken das Original in man„chen Stücken übertreffen. Die Kopisten in Mosaik „wissen alle Schönheiten des Originals, selbst den kräf„tigen Ausdruck mit einer bewundernswürdigen Ge„nauigkeit zu übertragen". Und kurz vorher hat er doch gesagt [l]: "Man kann die Arbeit alsdann am besten mit „den Türkischen Tapeten, die in Paris gemacht wer„den, und gleichsam aus viereckigen an einander ge„wirkten Punkten bestehen, vergleichen. Die Setzer „der Mosaiken verstehen eben so wenig als die Pariser „Fabrikanten etwas von der Zeichnung". Der einzige Hauptvorzug der Mosaiken ist ihre Dauer, (wenn sie sich nicht etwa einigen Leuten durch ihren Glanz empfehlen, worin sie jeden andern bis jetzt für die Mahlerey erfundenen Mechanismus übertreffen. Aber Dauerhaftigkeit ist nicht der Hauptzweck der schönen Kunst. Nur das, was bis zur höchsten Vollendung ausgebildet ist, verdient Unsterblichkeit; das Unvollkommene mag immerhin zu Grunde gehen. Hr. von Ramdohr hat über dergleichen Arbeiten vortrefflich geurtheilt [m].

II. Ueber die Mahlerakademie des heil. Lucas in Rom.

Schon im dreyzehnten Jahrhundert gab es in Rom wie in verschiednen andern Städten Italiens eine Brüderschaft von Mahlern unter dem Schutze des h. Lucas, die eine Zunft oder Gilde ausmachte. Seit dem Jahre 1478 nahm diese Brüderschaft unter demselben Nahmen die Gestalt einer Akademie an [n]. Sie hatte zum Orte

l. S. 639.

m. Ueber Mahlerey und Bildhauerey Th. III, S. 209 u. f. Auf den Seiten 210–212 lese man Perneti st. Peretti.

n. S. Lettere Senesi T. I, p. 25.

Orte ihrer Versammlungen eine kleine Kirche, vom h. Lucas benannt und auf dem Esquilinischen Berge gelegen. Unter der Regierung Gregors des dreyzehnten machte Girolamo Muziani, ein berühmter Mahler aus Brescia, den Entwurf, diese Anstalt zur Beförderung der schönen Künste zu verbessern. Er erlangte daher von dem Pabste einen apostolischen Brief in Gestalt eines breve, worin ihm verstattet ward, eine Akademie der zeichnenden Künste zu errichten; aus der ganzen Anzahl der Künstler die geschicktesten zu Mitgliedern zu erwählen, u. s. w. Allein der unerwartete Tod des Pabstes verhinderte die Ausführung. Sie blieb Sixtus dem fünften vorbehalten, der nicht nur alles bestätigte, was sein Vorgänger zu Gunsten der Akademie verordnet hatte, sondern den Mahlern auch im J. 1588 am 9ten Julius, im vierten Jahre seiner Regierung die Pfarrkirche der h. Martina zugestand [o].

Es fehlte nun weiter nichts, als daß Muziani die von den Päbsten erlangten Privilegien wirklich in Ausübung gebracht hätte. Allein seine vielen anderweitigen Arbeiten waren Schuld, daß er das Geschäft von Tage zu Tage verschob, bis er endlich im J. 1590 darüber hinstarb. Indessen hinterließ er der Akademie ein ansehnliches Vermächtniß. Unter diesen Umständen kam Federico Zucchero bey seiner Rückkehr von Madrid zu Rom an. Da er erfuhr, was Muziani zum Vortheile der Akademie hatte thun wollen, wandte er beym Pabste alles an, damit die Sache ins Werk gestellt würde, und wurde einstimmig zum Oberhaupte und ersten Direktor der Akademie erwählt [p]. Sie wurde

o. S. Istoria della Basilica di S. Maria in Cosmedin p. 334, wo die Apostolische Bulle abgedruckt ist.

p. In dem schon erwähnten Werke des Zucchero, Idea de' Pittori

de unter der Regierung Clemens des achten im Jahr 1593 [q] am 14ten November eröffnet, und bestätigte dem zum Aufseher erwählten Zuchero diese Würde auf das nächste Jahr 1594. In der Folge war Urban der achte der Akademie sehr günstig. Unter seiner Regierung war sein Neffe, der Cardinal Francesco Barberini, Beschützer derselben. Der schon von den Carracci eingeführte Gebrauch Preise zu vertheilen, wurde von dieser Zeit an fortgesetzt. Der Cardinal pflegte selbst bey der Preisvertheilung gegenwärtig zu seyn, und aus seinem eignen Beutel die Mitwerber, deren Arbeiten sich der gekrönten am meisten näherten, bis zum vierten, zu belohnen. Nachher pflegte er dem ersten ein Gemählde von derselben Geschichte aufzugeben, welche auf der mit dem Preise beehrten Zeichnung dargestellt war. Diese Einrichtung dauerte unter der Aufsicht des

Pittori, Scult. et Architetti etc., welches Bottari in den 6ten Th. p. 35 der Letter. Pittor. eingerückt hat, ist häufig von der Akademie die Rede. Es werden viele nützliche und nothwendige Vorschläge erwähnt, welche Zuchero während der Zeit seines Vorsitzes gethan; ein Buch, welches die Akademie ans Licht gegeben; Reden, die in der Akademie gehalten worden u. s. w.

q. Daß vor dieser Gründung durch Zuchero schon ein Akademisches Kollegium in der Brüderschaft des heiligen Lucas vorhanden war, wird in folgendem Werke bewiesen; "Trattato della nobiltà della pittura, composto ad istanza della Venerabil Compagnia di S. Luca, e nobil Accademia dei Pittori di Roma, da Romano Alberti della citta del Borgo S. Sepolcro etc. Roma. 1585. 4°. Orlandi nennt in seinem Abecedario Pittorico außer dieser Ausgabe eine andre zu Pavia gedruckte vom J. 1604. Allein dieß ist gewiß ein Irrthum, indem er ein andres Werk desselben Verfassers, das den Titel führt: Origine dell' Accademia etc. mit jenem verwechselt hat. cf. Fontanini Bibliot. dell' Eloqu. Ital. T. II, p. 410.

des Pietro da Cortona viele Jahre hindurch fort. Aber weil die der Akademie zugehörige Kirche neu gebaut werden mußte, ward diese Uebung auf einige Jahre unterbrochen. Unter der Regierung Alexanders des siebenten nahm man sie mit erneuertem Eifer wieder vor. Unter Innocenz dem zwölften begieng die Akademie ihre hundertjährige Jubelfeyer im J. 1695 [r].

Hierauf war Clemens der eilfte einer der eifrigsten Beschützer der Künste und der Akademie. Er machte für diese eine Stiftung, um die Unkosten der jährlichen Preisvertheilung davon zu bestreiten. Benedikt der vierzehnte gab der Akademie ihre heutige Gestalt, indem er auf dem Kapitol einen geräumigen Saal erbauen ließ, um daselbst das Studium des Nackten mit größerer Bequemlichkeit treiben zu können [s]. Unter Clemens dem dreyzehnten wurde zu dem vorhandenen Kapital ein neues Vermächtniß für die Preisvertheilung hinzugefügt. Clemens der vierzehnte und der jetzt regierende Pabst Pius der sechste haben die Akademie ebenfalls begünstigt, und durch die Errichtung des berühmten Museum Pio-Clementinum nicht allein ein unsterbliches Denkmahl zum Vortheil der Künste errichtet, sondern auch im Gemüth vieler Großen den edlen Wetteifer, die Künste zu befördern, rege gemacht, so daß man vielleicht für dieselben eine neue glückliche Epoche hoffen darf.

Ueberhaupt kann man nicht läugnen, daß die Päbste in unserm Jahrhundert, von Clemens dem eilften an, der im J. 1700 erwählt ward, sich mit unglaub-

r. Il Centesimo dell' anno 1695, celebrato in Roma dall' Accad. del disegno etc., descrito da Giuseppe Ghezzi. Roma 1696.

s. Notizie dell' Accademia eretta in Roma da Papa Benedetto XIV. Roma 1740. 12.

glaublichem Eifer für die Beförderung der schönen Künste verwandt haben. Wie groß war nicht die Anzahl der neu errichteten, oder mit Mahler- und Bildhauer-Arbeiten ausgeschmückten Gebäude in Rom und im Kirchenstaate! Welch ein erstaunliches Unternehmen waren ferner die Mosaiken und gewirkten Tapeten! Der Vortheil, die antiken Statuen studiren zu können, verbreitete sich unter der Regierung Benedict des vierzehnten immer mehr, nicht allein in Rom, sondern auch in Bologna und Venedig. Der berühmte Abate Farsetti hatte nämlich die Erlaubniß erhalten, auf seine Kosten jede Statue, Basrelief u. s. w. abformen zu lassen, mit dem einzigen Beding, daß er jedesmal dem Institut zu Bologna (diese Stadt war der Geburtsort des wohlwollenden Pabstes) einen Abguß davon geben mußte [t]. In diese Zeit fällt auch die Entstehung der Villa Albani. Ihr Urheber, der Cardinal Alessandro Albani, dieser große Gönner der Künste, hinterließ sie bey seinem Tode dem Römischen Volke als ein Vermächtniß.

Wo wurden jemals, seit der Wiederauflebung der Wissenschaften, die antiquarischen Studien mit so nahem Bezuge auf die Künste getrieben, als in diesem letzten Jahrhundert? Die Buonarotti, Maffei, Montfaucon, Caylus, Winkelmann, Heyne, Lanzi, Eckel, Visconti, und so viele andre, die ich hier der Kürze wegen nicht nenne, haben philosophischen Geist mit gelehrter Alterthumskunde verbunden, und ganz neue Bah-

t. Im Jahr 1770 erlaubte Leopold II Grosherzog von Toscana dem Mengs, die vorzüglichsten Statuen der Gallerie mit mehr Freyheit abzuformen, als es einige Jahre vorher dem Abate Farsetti und dem General Skowalow vergönnt war.

Bahnen und Aussichten für diese Wissenschaft eröffnet. Wie viele Akademien und andre den Künsten vortheilhafte Anstalten wurden nicht in diesem Jahrhundert errichtet! Wie viel alte Kunstwerke hat man nicht in Rom, Toscana u. s. w., ausgegraben! Die Ausgrabung von Herculanum und Pompeji kann als die Entdeckung einer ganz neuen Welt für das antiquarische Studium betrachtet werden.

Unter Clemens dem dreyzehnten wurde zu Rom der schöne Springbrunnen von Trevi mit Statuen von Bracci und Valle zu Stande gebracht. Endlich legte Clemens der vierzehnte, ungeachtet er in die wichtigsten politischen Angelegenheiten verwickelt war, dennoch während seiner kurzen Regierung den Grund zu dem erstaunenswürdigen Museum, das unter seinem Nachfolger noch so sehr vermehrt worden.

Jetzt, da wir dieses schreiben, nähert sich der Schauplatz der öffentlichen Begebenheiten immer mehr dem Mittelpunkte der Kunst; und die Augen Aller, denen diese am Herzen liegt, müssen mit der gespanntesten Aufmerksamkeit auf jene gerichtet seyn. Die Zernichtung großer Kunstwerke ist vielleicht nicht zu befürchten; aber schon ihre Wegversetzung von Rom wäre ein großes Uebel, welches der schützende Genius dieser unvergänglichen Stadt, und die bessere Einsicht der Sieger selbst, abwenden möge!

* * *

Die Hauptwerke, welche man über die Römische Akademie zu Rathe ziehen kann, sind folgende:

Romano Alberti Origine e progressi della Academia del Disegno di Roma. Pavia 1604. 4.

Ordini

Ordini dell' Academia de' Pittori e Scultori di Roma. Roma 1609. 4. (Von Paul dem fünften bestätigt).

Ordini e statuti dell' Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma, Roma, sotto gli auspizi di Clemente XI. Palestrina 1716. 4.

Raccolta di tutte l'Accademie del disegno fatte nel Campidoglio di Giuseppe Ghezzi. T. I–IV. 4. (Dieses Werk wird immer noch fortgesetzt).

Einige andere akademische Einrichtungen, die es ehedem in Rom gab, oder noch jetzt giebt, z. B. die Verbindung der Flamändischen Mahler unter dem Nahmen der Schilder-Bend; die Französische Akademie zu Rom; die Stiftungen für besoldete Spanier u. s. w., werden wir, jede an ihrem gehörigen Orte, abhandeln.

Geschichte der Mahlerey in Toscana,

hauptsächlich in Florenz,

von ihrer Herstellung bis auf die neuesten Zeiten.

Daß in den barbarischen Jahrhunderten des Mittelalters die Künste zu Siena, Pisa, Cortona, Arezzo, Florenz, Lucca, und in den übrigen Städten der Landschaft, die wir jetzt unter dem Nahmen Toscana begreifen, ungefähr in demselben Zustande waren [a], wie im übrigen Italien: dieß ist eine Behauptung, die sich zwar nicht historisch beweisen läßt, aber doch nach wahrscheinlichen Analogien vorausgesetzt werden darf. Nur die begünstigenden Einflüsse des religiösen Eifers, des Republikanismus, des Wohlstandes, und vorzüglich des Handels, konnten einer oder der andern dieser Städte einigen Vorsprung in den Künsten verschaffen. Ihr wetteifernder Gemeingeist wandte sich zunächst auf öffentliche Denkmähler der Baukunst, deren in dem Zeitraume vom J. 1000 bis 1300, wenn wir uns auch bloß auf Toscana beschränken, eine erstaunliche Anzahl errichtet ward. Die Domkirchen von Pisa, von Lucca, von Fiesole, von Arezzo, von Siena u. s. w. schreiben sich sämtlich aus demselben her, und ihre Erbauung bezeichnet die Epoche der blühend-sten

a. Man sehe darüber Maffei, Muratori, den P. della Valle, Tiraboschi, Lami und den Doktor Tempesta in seiner Gedächtnißschrift auf den Pisanischen Mahler Giunta, die in den ersten Theil der Memorie Istoriche di piu Uomini illustri Pisani eingerückt ist.

sten Macht dieser Republiken[b]. Vom J. 1166 an wurde die Kirche des heil. Andreas zu Pistoja gebaut; vom J. 1174 an der Glockenthurm zu Pisa, der im J. 1178 vollendet ward. Im J. 1180 goß Buonanno die Thore von Pisa aus Bronze.

Was ferner unser jetziges Hauptaugenmerk, die Mahlerey, betrifft, so erzählt man gewöhnlich, die Florentiner haben Griechische Mahler kommen lassen, um die Kapelle de Gondi in der Kirche S. Maria Novella zu mahlen. Dieß ist indessen eine bloße Ueberlieferung, für deren Glaubwürdigkeit sich kein gültiges Zeugniß oder Dokument anführen läßt. Die Florentinischen Schriftsteller pflegen die Ankunft der Griechischen Mahler in ihrem Vaterlande in das Jahr 1225 oder auch 1250 zu setzen. Allein diese für ganz Italien so nachtheilige Meynung ist nicht älter als Vasari, der nicht aus üblem Willen, wie ihm viele vorgeworfen haben, sondern weil er, bey dem damals allgemeinen Mangel an Kritik, seine Untersuchungen nicht mit der gehörigen Genauigkeit anstellen konnte, alle Werke Italiänischer Mahler, die älter als Cimabue waren, für Griechische Arbeit hielt. Von diesem Vorurtheil eingenommen, glaubte er sogar in einigen Gemählden des Pisaners Giunta den Griechischen Pinsel zu erkennen. In der Folge hielt sich eine unzählige Menge Schriftsteller treulich an den Vasari, und man glaubte seine Meynung noch mehr aufzuschmücken, indem man dem Italienischen Genius die edle Sorge zugestand, die Künste aus dem Morgenlande nach Italien zurück-

zu-

b. Mit Grunde bemerkt dieß della Valle in seiner Vorrede zur neuen Ausgabe des Vasari, T. I. p. XXXIII. Daß dieß aber zugleich die Epoche des guten Geschmacks gewesen sey, wie er hinzufügt, kann ich ihm keinesweges eingestehen.

zuführen, wo sie doch im Grunde niemals ganz untergegangen waren.

Zu den ältesten Ueberbleibseln der Italiänischen Mahlerey gehören die mit Miniaturbildern verzierten Handschriften, die in großer Anzahl in den verschiednen Bibliotheken Toscana's aufbewahrt werden. Dergleichen sind: aus dem zehnten Jahrhundert eine Handschrift der vier Evangelisten in der Medicea Laurentiana Plut. XVII. Cod. 27, und des Julius Cäsar in der Riccardischen Büchersammlung; wahrscheinlich aus dem eilften Jahrhundert Plut. XVII. Cod. 4., der den Psalter und andre Gebete, und in demselben Plut. Cod. 38., welcher Homilien enthält; aus dem zwölften Jahrhundert Plut. XII. Cod. 21 mit dem Bilde des heil. Augustin, und Plut. XVII. Cod. 20 mit dem des Heilandes verziert. Wenn man die bey diesen Handschriften befindlichen Bilder gründlich untersucht, so wird man sich überzeugen, daß sie Werke Italiänischer Mahler sind. Man darf nur eine genaue Vergleichung derselben mit der Manier und dem Geschmack der Zeichnungen auf den Italiänischen Münzen aus diesem Zeitalter anstellen. Ich will nicht so weit gehen zu behaupten, daß alle dergleichen Miniaturbilder von Toscanischen Künstlern herrühren; ja ich will nicht läugnen, daß eins und das andre darunter einen Griechen zum Urheber haben mag. Es ist unmöglich, die Gränzlinien der verschiednen Manieren strenge und schneidend genug zu ziehen, um die letzten Zuckungen der sterbenden Kunst bey einem Volke von den schwachen Versuchen der noch unmündigen bey einem andern immer mit Sicherheit unterscheiden zu können. Ich behaupte nur, was schon Andre mit einer weit ausgebreiteteren Gelehrsamkeit, als mir zu Gebote steht, bewiesen haben: nicht alle Mahler und Bildhauer, die im eilften, zwölf-

ten und dreyzehnten Jahrhundert in Italien arbeiteten, seyen Griechen gewesen, der größte Theil habe vielmehr aus Einheimischen bestanden. Doch muß ich zugleich zur Vertheidigung der Griechen bemerken, daß nicht alle wirklich von ihnen herrührenden Arbeiten aus diesem Zeitalter ungestalt und abentheuerlich sind.

Um mich bey den ältesten Denkmählern der Mahlerey, die noch in Toskana vorhanden, und gewiß nicht Griechischen Ursprungs sind, nicht länger aufzuhalten als es mein Zweck erlaubt, will ich statt aller nur ein einziges erwähnen, nähmlich den berühmten Christus am Kreuz in der Dreyeinigkeitskirche zu Florenz. Er ist auf Leinwand gemahlt, und auf ein hölzernes Kreuz geklebt. Man hat Nachricht, daß er wenigstens schon im J. 1003 vorhanden war [c].

Die fleißigen Nachforschungen, welche man in diesem Jahrhundert in verschiednen Archiven Italiens angestellt, haben viel dazu beygetragen, die Partikulargeschichte der Künste in den einzelnen Städten aufzuklären. Doch scheint man mir zu weit gegangen zu seyn, wenn man die Geschichte einer abgesonderten Schule in jeder derselben als Resultat dieser dürftigen Nachrichten hat aufstellen wollen; ein Verfahren, nach welchem man in Toscana allein eine Pisanische, Sienesische, Lucchesische, Aretinische und Florentinische Schule haben würde, derer, die man noch etwa entdecken könnte, nicht zu gedenken. Noch mehr ist es eine Sache der bloßen Einbildung, wenn man in den Werken dieser angenommenen Schulen eine Verschiedenheit des Charakters annehmen will, z. B. in der von Siena Stärke des Ausdrucks, in der von Arezzo Spuren

c. S. darüber Rica Notizie Istoriche delle chiese Fiorentine. T. III, p. 172. Lezion. 14.

ren von dem alten Hetrurischen Geschmack, u. s. w. Denn obgleich viele dieser Republiken einen unversöhnlichen Haß [d] gegen einander hegten, der aus Handelsneid, oder sonstiger Eifersucht wegen des Reichthums und der Bevölkerung entstand, so hatten doch alle Religion, Sprache, Klima und Landesart mit einander gemein. Wie kann man sich also überreden, sie seyen bey ihrer Uebereinstimmung in den wichtigsten Dingen nur in der Kunst so weit von einander abgewichen, daß man ihre Produkte mit dem Nahmen Schule unterscheiden könnte, dessen Nichtigkeit ich übrigens schon an einem andern Orte gezeigt habe? Unstreitig hat man dem della Valle, dem Tempesta, dem Tiraboschi und mehreren berühmten Gelehrten große Verbindlichkeit dafür, daß sie in ihren Vaterstädten mit dem mühsamsten Fleiße die alten Nachrichten zusammengesucht, und Reihen von Nahmen einheimischer Künstler aufgestellt haben, die Jahrhunderte lang unter dem Staube alter Dokumente vergraben lagen. Nur in der Einführung so vieler vorgeblichen Schulen kann ich ihnen nicht beystimmen, und wenn Lanzi in Ansehung der Sienesischen Schule in diese Ansicht hineingieng, so that er es wohl mehr aus Achtung und Freundschaft für den Pater della Valle, als aus Ueberzeugung [e]. Die Mahlerey in Toscana erhielt nicht eher einen unterscheidenden Charakter, der sie vor der Mahlerey andrer Ge-

d. Die gegenseitige Erbitterung dieser Staaten war so groß, daß es ein Sienesisches Statut gab, worin verboten ward, Florentinisches Gesinde zu halten, und Kinder aus Siena ins Florentinische zur Verpflegung zu geben. Es geschieht desselben Erwähnung in dem Manuskript des Benvoglienti, das in den Lett. Sen. T. I, p. 238 citirt wird.

e. Ein Brief des zuletzt genannten an den Abbate Lanzi in den Lettere Senesi T. II. p. 265 enthält eine Vergleichung der Sienesischen Kunst mit der Florentinischen.

Gegenden Italiens auszeichnete, als von dem Zeitpunkte an, wo sich die dortigen Künstler allgemein den Michelangelo zum Hauptmuster vorstellten. Damals war aber nicht nur Florenz sondern ganz Toscana schon unter die gemeinschaftliche Herrschaft der Medici gekommen, und man kann daher die nachherige Schule eben so wohl die Toscanische als die Florentinische nennen.

Den Pisanern gebührt jedoch das Lob, daß sie unter den Toscanern am frühesten in den Künsten bedeutende Fortschritte gemacht haben; lange vorher ehe Florenz seinen Cosimo und Lorenzo von Medici hatte, deren Reichthum und Freygebigkeit dem Staate, dessen Häupter sie waren, den höchsten Glanz verlieh und es zu einem neuen Athen umbildete.

Unter vielen antiken Sarkophagen und Basreliefs hatte sich zu Pisa einer erhalten, der von Griechischer Arbeit aus den guten Zeiten zu seyn scheint, und die Leidenschaft der Phädra für den Hippolytus und die Flucht des letzteren vor den lasterhaften Lockungen seiner Stiefmutter vorstellt[f]. Dieses Werk diente dem Bildhauer Nicola Pisano hauptsächlich zur Anleitung und zum Vorbilde. Sein Sohn Johann widmete sich derselben Kunst und übertraf seinen Vater darin. Zugleich mit der Bildhauerkunst und Baukunst

f. Memor. Istor. di piu Uomini Ill. Pisani T. I, p. 293. Vasari sagt in seinem Leben des Nicola und Giovanni von Pisa, (T. I, p. 270 Ed. di Siena) daß Meleager und die Jagd des Kalydonischen Ebers darauf abgebildet sey. Einen Kupferstich von diesem Basrelief findet man beym Gori Iscrizioni Toscane P. III, Tav. 42, p. 134 der Vorrede. Man sehe auch Pisa Illustrata d'Alessandro da Morona T. I. Lanzi redet davon p. 42 in folgenden Ausdrücken: "*questa caccia creduta di Meleagro*, bassorilievo, „che dee venire di buona scuola, essendo stato dagli „antichi ripetuto in molte urne, che esistono in Roma".

kunst machte zu Pisa auch die jenen verschwisterte Mahlerey durch die Bemühungen des Giunta Pisano Fortschritte. Man sieht von ihm noch heut zu Tage einen Christus am Kreuze nebst andern halben Figuren zu beyden Seiten desselben [g], in der Engelskirche bey Assisi [h]. Dieses Werk ist zwar fehlerhaft in der Zeichnung, aber es ist doch Leben und Ausdruck darin. Vor kurzem (im J. 1788) ist eine genaue Untersuchung über dieses Gemählde von Carlo Spiridione Mariotti, einem gelehrten Peruginischen Mahler, in Gesellschaft des Römischen Bildhauers Ant. Stefanucci angestellt, aus deren Bericht ich hier nur einige der wesentlichsten Umstände mittheilen will. Die Tafel, worauf der Christus gemahlt ist, scheint von Pappelholz, und mit Bleyweiß oder feinem Gyps, der zu verschiednen Malen aufgetragen ist, gegründet zu seyn. Die Stellen, wo Vergoldung angebracht ist, sind unter derselben mit Mennig überzogen, der wahrscheinlich zum Goldpoliment

g. Man findet vier in Kupfer gestochne Blätter, davon am Ende der Anmerkungen zum Elogio di Giunta in den Memor. Istor. di piu Uom. Ill. Pisani T. I. Pisa 1790. 4.

h. In einem Buche, das im Archiv der Konventualen obiger Kirche unter dem Titel *Collis Paradisi* aufbewahrt wird, findet sich p. 20 folgende Nachricht: Praefecturam Ordinis demum adeptus F. Helias supremum templum fornicibus contegi in primis curavit, et per Giuntam Pisanum rudis illius saeculi pictorem supra mediocrem interius exornari praecepit. Ita apparet vetustissima ex tabula, qua Crucifixi Salvatoris imago exprimitur, sub cuius pedibus in latiori base F. Heliae genuflexi et orantis extat effigies, cum epigraphe:

F. HELIAS FIERI FECIT
IESU CHRISTE PIE
MISERERE PRECANTIS HELIAE
GIUNTA PISANUS ME PINXIT
ANNO D. MCCXXXVI.
INDICT. NONA.

liment gedient hat. Man brachte Feuchtigkeit an diese Mennigfarbe, wo die Vergoldung abgegangen war, ohne daß sie dadurch die geringste Veränderung erlitten hätte. Denselben Versuch machte man an den Seitenbildern, weil man es mit dem Christus selbst nicht wagen wollte, mit dem nähmlichen Erfolge; woraus sich vermuthen läßt, daß dieß Gemählde in Oel, oder wenigstens mit einem Firniß gemahlt sey. Die ganze Oberfläche desselben ist im höchsten Grade glatt, hat aber dabey nicht den geringsten Glanz. Hier wäre also wieder eine neue die Oelmahlerey betreffende Thatsache, auf die wir zurückkommen werden, wenn wir von jener insbesondre handeln.

Ein Mann von nicht weniger seltnen Fähigkeiten in diesem dunklen Zeitalter war Guido oder Guidone von Siena. In der Kirche des h. Dominicus in seiner Vaterstadt sieht man eine Madonna von ihm [i], ein Werk, dessen weder Vasari noch Baldinucci Erwähnung thun, da es sich doch bis auf unsre Zeit im besten Stande erhalten hat.

Der Inschrift zufolge, die man unter diesem Bilde liest, hat Guido es im J. 1221, also zwanzig Jahre vor der Geburt des Cimabue gemahlt [k].

Einen

i. S. einen Kupferstich davon Etruria Pittrice No. III.

k. † ME GUIDO DE SENIS DIEBUS DEPINXIT AMENIS,
QUEM CHRISTUS LENIS NULLIS VELIT AGERE PENIS
A. D. MCCXXI.

Giuseppe Nasini, ein verdienstvoller Mahler aus Siena, hat einen genauen Bericht über dieß Gemählde ertheilt, der sich in den Memorie des Benvoglienti findet, und vom P. della Valle in die Lett. Sen. T. I, p. 243 eingerückt worden ist. Von obiger Madonna und vom Guido überhaupt geschieht auch mehrmals Meldung in den Sienesischen Chroniken, in der des Tizio von Arezzo, und im Diarium Italicum des P. Montfaucon.

Einen andern Künstler aus Siena, den Duccio di Boninsegna, darf ich hier nicht mit Stillschweigen übergehen. Man hält ihn fälschlich für einen Schüler des Giotto; allein er war unstreitig ein Zeitgenosse des Cimabue, und aus der Schule des Guido. Wir werden bey Gelegenheit der eingelegten Arbeiten noch einmal von ihm zu reden haben. Die ihn betreffenden Notizen hat della Valle sorgfältig zusammengetragen[l]; ich füge hier nur einen sowohl von diesem als vom Lanzi übersehenen Umstand hinzu, daß ihm nähmlich im J. 1275 aufgetragen wurde, in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz ein Altarblatt zu mahlen[m]. Dieß ist eine neue Bestätigung der vom della Valle gemachten Entdeckung, daß es zwey Sienesische Mahler, Namens Duccio gegeben hat. Der, von dem wir jetzt reden, war ein Sohn des Boninsegna, der andre des Meister Niccolo. Dieß hat sowohl beym Vasari selbst, als bey seinem Römischen Her-aus-

l. In den Lett. Sen. T. II, p. 63 und in den Anmerkungen zur neuen Ausgabe des Vasari T. II, p. 285 u. f.

m. S. Memorie Istoriche degli Uomini illustri del Convento di S. Maria Novella di *F. Vincenzio Fineschi.* Firenze 1790. 4. p. 99 und 118, wo man folgendes Dokument liest: MCCLXXV. Ind. XIII, die XV Aprilis Lapus q. Ugolini Populi S. Mariae Novellae, et Guido Magister q. Spigliati Pop. S. Laurentii Rectores Societatis S. Mariae Virginis Ecclesiae S. Mariae Novellae praedictae. Operarii locaverunt ad pingendum de pulcherrima pictura quandam tabulam magnam ordinatam fieri pro societate praedicta ad honorem Beatae et gloriosae Virginis Mariae Duccio q. Boninsegnae Pictori de Senis, promittentes, et convenientes eidem Duccio dare, et solvere pro praetio libras centum: quinquaginta flor. p. cum pacto pingendi figuram B. M. V. et eius omnipotentis filii et aliarum figurarum ad voluntatem dictorum locatorum et deaurare, et omnia etc. etc.

ausgeber in der Angabe vom Tode des obigen Künstlers einige Zweydeutigkeit verursacht. Für den Dom von Siena verfertigte Duccio ein großes Gemählde, woran er um das J. 1310 drey Jahre lang arbeitete, und welches mehr als 3000 Goldgülden kostete.

Vom Andrea Tafi merken Vasari und Baldinucci nur an, daß er ungemein geschickt in Mosaik-Arbeiten, und der erste Wiederhersteller dieser Kunst in Toscana gewesen sey. Allein die Entdeckung eines Gemähldes von ihm [n], die Ignaz Hugford gemacht, giebt uns ein neues Beyspiel von einem Vorgänger des Cimabue in der eigentlichen Mahlerey; denn Tafi war im J. 1213, also sieben und zwanzig Jahre vor jenem gebohren. Ich weiß daher nicht, mit welchem Grunde Baldinucci den Tafi zu einem Schüler des Cimabue machen kann. Uebrigens hat man in die Stelle des Vasari zu viel hineingelegt, wenn man sie so verstanden, als habe Tafi ausschließend in Mosaik gearbeitet. Man vereinigte in jenem Zeitalter gemeiniglich die verschiednen zeichnenden Künste, Mahlerey, Bildhauerkunst, Architektur; und Giotto und so viele Andre trieben neben der Mahlerey auch Mosaik. Freylich hat sich Tafi am meisten auf die lezte Kunst gelegt; und seine Komposition darin stimmt ganz mit der in den älteren Mosaiken des Mittelalters überein: d. h. eine Hauptfigur in der Mitte ist nach einem größeren Maaßstabe abgebildet als die Seitenfiguren.

Ein Schüler von ihm war Buffalmacco, von dem man unter andern Werken noch einen Johannes den Täufer hat [o]. An diesem bestätigt sich, was ich schon anderswo bemerkt, daß die Vergleichung der gleich-

n. S. Etruria Pittrice No. IV.

o. Siehe einen Kupferstich davon Etrur. Pittr. Tav. V.

gleichzeitigen Münzen für die Kenntniß des jedesmal herrschenden Styls der Mahlerey und Bildhauerkunst äußerst wichtig sey; denn man findet diese Figur auf dem Goldgulden der Republik, den man im J. 1252 zu schlagen anfing, ganz genau wiederhohlt. Buffalmacco arbeitete auch im Campo Santo zu Pisa [p]).

Außer ihm schreibt sich aus der Schule des Tafi jene ganze Schaar von Mahlern her, von denen man so viele lustige Erzählungen bey den Italiänischen Novellisten Boccaccio und Sacchetti findet. Einige derselben hat Vasari in sein Buch eingerückt, weil die Novellen des Sacchetti zu seiner Zeit noch nicht im Druck erschienen waren.

Margaritone von Arezzo war ebenfalls ein Mahler dieses Zeitalters. Vasari [q] nennt ihn unter denjenigen, die in der Griechischen Manier gearbeitet. Er schreibt ihm ferner die Erfindung zu, auf die Tafeln zu Gemählden Leinwand aufzukleben, worauf nachher der Gips, der Bolus und das Gold aufgetragen ward. Ich will hier nicht untersuchen, ob der Gebrauch der vergoldeten Felder eingeführt worden, um die Mosaiken nachzuahmen, die dergleichen haben, wie della Valle glaubt [r]; nur was die Leinwand und die Vergoldungen betrifft, muß ich bemerken, daß diese Erfindung sich unstreitig aus früheren Zeiten herschreibt [s]. Ich werde bey der Geschichte der Mahlerey in

p. Siehe Lanzi p. 47.

q. Siehe Ed. di Siena p. 311 sq.

r. Siehe Ebend. p. 316 Not. (*).

s. Daß in diesem Zeitalter viele Werke der Mahlerey und Bildhauerkunst in Italien von deutschen Meistern verfertigt worden, ist eine unläugbare Thatsache, wobey aber hier nicht der Ort ist, mich umständlich aufzuhalten. Ich begnüge

in einigen Theilen Deutschlands Gelegenheit haben darauf zurückzukommen.

Für eins der besten Werke des Margaritone hält man das Bildniß des heil. Franziscus [t], welches, wie Vasari behauptet, nach dem Leben gemahlt seyn soll. Da Margaritone, wie man aus einem im Archiv der Camaldulenser zu Arezzo befindlichen Papiere weiß, im Jahre 1262 noch lebte, so ist es wohl möglich, daß er mit dem Heiligen zusammengekommen. Nur der Schein, der auf dem Bilde sein Haupt umgiebt, erregt mir Zweifel, ob es wirklich noch bey seinen Lebzeiten gemahlt worden ist. Vasari's Ausdruck (ritratto di naturale) bedeutet hier auch vielleicht nicht: nach dem Leben gemahlt, sondern nur: in Lebensgröße [u]. Ein andres Bild des h. Franziscus von Berlingieri aus

begnüge mich mit der Anführung zweyer Zeugnisse. Giani o in seinen Annal. Sacri Ordinis fratrum Servorum B. Mariae Virginis etc. Lucae 1719 fol. T. I. p. 58 u. f. widerlegt durch den Bruder Prospero Bernardi, einem Florentiner von dem Orden der Serviten, die Meynung derer, welche behaupten, das Bild der Verkündigung zu Florenz, sey von einem Nachfolger des Giotto verfertigt, und drückt sich über den Urheber des Gemähldes so aus: "sive is esset Graecus, sive natione *Germanus*". Fineschi sagt in seiner Memorie Istoriche degli Uomini Ill. del Convento di S. Maria Novella etc. Firenze 1790. 4. p. 341: die Architektur sey in jenen dunkeln Zeiten, wo nicht gänzlich unbekannt, doch nur wenigen bekannt gewesen; und es habe keine andere Manier gegeben als die Longobardische oder die Deutsche.

t. Siehe einen Kupferstich davon Etruria Pittrice No. VII. Man lieset unter dem Bilde die Inschrift:

MARGARIT⁹ DE ARETIO PINGEBAT.

u. Wenigstens muß eine Stelle des Vasari im Leben des Giotto

aus Lucca, das der darauf stehenden Jahrszahl 1235 zufolge, neun Jahre nach seinem Tode verfertigt worden, haben wir schon oben erwähnt.

Giovanni Cimabue,

geb. 1240 gest. 1300.

Sowohl die obigen, als die in der Einleitung gegebnen Nachrichten müssen unsre Leser schon überzeugt haben, daß es lächerlich seyn würde, entscheiden zu wollen, welche unter den Italiänischen Provinzen sich des ältesten Mahlers rühmen kann. Ist aber die Frage davon: von wem an sich eine Geschichte der Italiänischen Mahlerey ohne Unterbrechung fortführen läßt, wen man als den Vater der neueren Kunst zu betrachten hat, wer der Vorläufer und Lehrer des Giotto gewesen, welcher diesen Ehrennahmen in noch höherem Grade verdient: so vereinigt sich alles in der Person des Toscaners Cimabue. Er bemühte sich mit größerem Glück als seine Zeitgenossen, jene ältere steife Manier, die man die Griechische nennt, abzulegen; und gab seinen Figuren mehr Bewegung. Schon Landini, der beynahe ein Jahrhundert vor dem Vasari schrieb, rühmt [x], er habe zuerst die richtigen Proportionen eingeführt, und die Figuren, die bey seinen Vorgängern völlig todt waren, belebt und mit Gebährden erscheinen lassen. Indessen behielt er noch viel von der Weise seines Zeitalters bey, nähmlich Symmetrie in der Anordnung und Aehnlichkeit in den Physiogno-

Giotto, wo er unter den Werken desselben ebenfalls ein Bildniß des h. Franziscus, ritratto di naturale nennt, zuverläßig auf die letzte Weise gedeutet werden, weil die Sache nach der ersten Auslegung unmöglich ist.

x. In der Einleitung seines Kommentars zum Dante.

siognomien. Doch gab er seinen alten Köpfen ein gewisses trotziges Wesen, welches ich lieber seinem eignen Charakter, als dem des Jahrhunderts zuschreiben möchte [y].

Vasari macht ihn zum Schüler derjenigen Griechen, welche die Florentinische Regierung kommen ließ, um die Kirche S. Maria Novella zu mahlen. Allein genauere Untersuchungen haben es über allen Zweifel erhoben, daß Giunta Pisano sein Meister war. Man findet nähmlich, daß er im J. 1253, also in seinem dreyzehnten Jahre, in der großen Kirche zu Assisi arbeitete; und dieß war gerade der Zeitpunkt, wo Giunta die Oberaufsicht über die Ausschmückung derselben hatte [z].

Cimabue wurde damahls von den Florentinern als ein Wunder angestaunt. Ein Beweis hievon ist es unter andern, daß sie den König Karl, den Bruder des heiligen Ludwigs, der von Clemens dem vierten als König von Sizilien gekrönt ward, bey seiner Ankunft in Florenz mit großer Feyerlichkeit hinführten, um ein Gemählde zu sehen, woran Cimabue eben arbeitete. Dieses Bild [a] (es stellt die Madonna mit dem Kinde, von sechs Engeln angebetet, vor) wurde nachher mit einer prachtvollen Prozession von Borgo Allegro

y. Lanzi erklärt sich für die letzte Meynung. Zu jener veranlaßt mich Vasari, der im Leben des Cimabue erzählt, er sey so übermüthig und reizbar gewesen, daß er in Wuth gerieth, wenn man an seinen Werken den geringsten Fehler tadelte. Dieser Zug erinnert an den Ausspruch des Salvator Rosa:

L'arroganza e i Pittor nacquero a un parto.

z. Man findet hierüber ausführliche Nachricht in den Lettere Senesi. T. I, p. 254. Novelle Letterarie 1788. Num. 20, Col. 313. Memor. di Uomini Ill. Pisani. T. I, p. 279.

a. S. Etruria Pittr. T. VIII.

Allegro nach S. Maria Novella gebracht, wo man es noch in der Kapelle der Rucellai sieht.

Unter den Zeitgenossen des Cimabue dürfen wir den Ugolino von Siena, den Urheber des berühmten Bildes Orsan Michele [b], und den Gaddo Gaddi nicht übergehen, von dessen Schule eine große Anzahl von Mahlern ausgegangen ist. Er wurde im J. 1308 nach Rom berufen, wie Vasari sagt, von Clemens dem fünften; da aber dieser Pabst nie in Rom gewesen ist, so hat man dieß so zu verstehn, daß sein Vicarius es auf seinen Befehl gethan. Man weiß, daß Benedict der eilfte einen Legaten abschickte, um sich Arbeiten der besten Italiänischen Künstler zu verschaffen, und damit die verfallnen Kirchen und Paläste Roms wieder aufzuschmücken.

Ueber das Geburtsjahr des Giotto sind die Geschichtschreiber nicht einig: Vasari nimmt 1276, Baldinucci 1265 dafür an. Er wurde in dem Dorfe Vespignano gebohren, und war als der Sohn eines Bauern bestimmt, das Vieh zu hüten. Da Cimabue ihn einst beobachtet hatte, wie er eins von seinen Schafen auf einer Steinplatte zeichnete, bat er seinen Vater ihm den Knaben zu überlassen, und führte ihn mit sich nach Florenz, wo er ihn in der Mahlerey unterrichtete. Allein seine äußerst glücklichen Anlagen, besonders die ihm eigenthümliche Grazie, welche sich schon in seinen frühesten Werken offenbart, entwickelten sich so schnell, daß er nicht nur die übrigen damahligen Mahler, sondern auch seinen Meister in kurzem übertraf, und wie Dante, sein Zeitgenosse, bezeugt, den Ruhm desselben gänzlich verdunkelte [c]. Auch Petrarca

b. S. Richa Notizie Istoriche delle chiese Fiorentine etc. T. I. p. 5 u. f.

c. *Divin. Com. Purgat.* C. XI.

Cre-

trarca[d], Boccaccio und Sacchetti ertheilen ihm die größten Lobsprüche. Dieser außerordentliche Mann beschränkte sich nicht auf die Mahlerey allein; er trieb mit gleichem Glück die Mosaik, die Bildhauerkunst und Baukunst. Auch war er ein ausgezeichneter Miniatur- und Porträtmahler[e].

Viele

Credette *Cimabue* nella Pittura
Tener lo campo, ed ora ha *Giotto* il Grido,
Si che la fama di colui è Scura.

d. Folgende Stelle im Testamente des Petrarca, welche beweist, wie hoch er die Werke des Giotto geschätzt, verdient bemerkt zu werden: "Transeo ad dispositionem „aliarum rerum. Et praedicto igitur magnifico Domino „meo Paduano, quia ipse per Dei gratiam non eget, et „ego nihil habeo dignum se, dimitto tabulam meam „sive Iconem Beatae Virginis Mariae, operis *Joctii* pi„ctoris egregii, quae mihi ab amico meo Michaële Na„vis de Florentia missa est, cuius pulchritudinem igno„rantes non intelligunt, magistri autem artis stupent: „hanc Iconem ipsi magnifico Domino lego" etc. Siehe Petrarchae Opera. Ed. Basil. 1581. fol. T. III, p. 116.

e. Wenn Vasari im Leben des Giotto (T. I, p. 75 Ed. di Siena) sich folgendergestalt über ihn ausdrückt: "introdu„cendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il „che piu di dugento anni non s'era usato: e seppure si e„ra provato qualcuno, come si è detto di sopra, non „gli era ciò riuscito molto felicemente, nè così bene a un „pezzo come a Giotto" etc; so will er damit nicht behaupten, es seyen vor dem Giotto gar keine Porträte verfertigt worden, wie della Valle ihn auslegt. Auch die Ungelehrtesten wissen ja, daß man in allen Jahrhunderten Personen durch Mahlerey oder Mosaik, in Statuen oder auf Münzen abgebildet hat. Vasari sagt nur il ritrarre bene, die Kunst, gute Porträte zu machen, sey eine große Anzahl von Jahren hindurch vernachläßigt gewesen. Von der Zeit des Giotto an gab es viele Porträtmahler, zu denen unter andern der von Petrarca besungene Simone Memmi gehört.

Viele Schriftsteller, und darunter einige Neuere, welche den Vortheil genossen, die ältern Werke der Florentinischen und Toscanischen Mahlerey täglich betrachten zu können, schildern, indem immer einer dem andern nachspricht, den Einfluß des Giotto auf die Fortschritte der Mahlerey so, als ob nach ihm gar nichts mehr in der harten und trocknen Manier seiner Vorgänger zum Vorschein gekommen wäre. Allein dieß ist falsch: jene Steifigkeit klebte noch vielen an, und die letzten Spuren derselben verlohren sich erst um die Zeit, wo Masaccio blühte. Auf der andern Seite erhielt sich die Nachahmung des Giotto bey den besseren Künstlern, mit größeren oder geringeren Abweichungen, ungefähr bis zu eben diesem Zeitpunkte, also ein Jahrhundert lang.

Die Kunst verdankt ihm viel wegen seines natürlicheren Faltenwurfs, wegen des Ausdrucks, der Weichheit und Grazie in seinen Bildern; hauptsächlich aber, weil er sich zuerst an Verkürzungen gewagt, deren Darstellung nachher vom Paolo Uccello durch die darauf angewandten Regeln der Perspektiv vervollkommt wurde. Giotto erwarb sich durch alle diese Verdienste den Nahmen eines Schülers der Natur. Sein Ruhm verbreitete sich auswärts: er wurde von Pabst Bonifacius dem achten nach Rom eingeladen [f], und arbeitete daselbst viel für ihn, unter andern in Miniatur gemeinschaftlich mit Oderigi aus Gubbio [g]. Viele Gründe machen es unwahrscheinlich, daß er hierauf von Rom zu Clemens dem fünften nach Avignon gegangen seyn sollte, wie Vasari behauptet [h].

In

f. Es ist ein Versehen, wenn Vasari statt dessen Benedict XI nennt.

g. Siehe oben S. 74.

h. S. Ed. di Siena T. II, p. 90. Vergl. Lettere Senesi T. II, p. 93.

Zu den vorzüglichsten Werken, die man vom Giotto hat, gehören: die berühmte Navicella in Rom [i]; verschiedne Geschichten vom h. Franciscus in Assisi; in Florenz einige Frescogemählde und darunter eine Beylegung ins Grab der Jungfrau, die sich die Bewunderung des Michelangelo, und noch neuerdings des Mengs erwarb. Schon Vasari hat dieses Bild in der zweyten Ausgabe seines Werkes erwähnt [k]; es ist jetzt im Besitz des Lamberto Gori [l].

Giotto starb im J. 1336, und hinterließ theils eine große Anzahl von Werken, die in allen Gegenden Italiens zerstreut waren, theils eine Menge Schüler, von denen wir mit Uebergehung der Uebrigen hier nur die ausgezeichneteren, den Taddeo Gaddi, den Puccio Capanna, von dem einige Arbeiten zu Assisi aufbewahrt werden, den Ottaviano und Pace aus Faenza, und endlich den Stefano aus Florenz nennen. Dieser letzte blieb nicht bey der Nachahmung seines Meisters stehen, sondern strebte, nach Vasari's Meynung, ihn zu übertreffen. Da er also sich den Gegenständen durch die Wahrheit der Darstellung immer mehr zu nähern suchte, erhielt er den Beynahmen eines Affen der Natur [m]. Maso oder Tomaso, der für einen Sohn des Stefano gehalten wird, ist unter dem Nahmen Giottino bekannt, weil er die Manier des Giotto so glücklich nachahmte. Man sieht von ihm zu

i. In den Spiegazioni delle Sculture e Pitture Sacre T. I, findet man einen Kupferstich davon.

k. S. Ed. di Siena T. II, p. 99.

l. Etrur. Pittrice Tav. IX.

m. Landino sagt in dem Proemio zu seinem Kommentar über die göttliche Komödie: "Stefano da tutti è nominato scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa volle".

zu Florenz in der Kirche des h. Remigius eine Madonna della Pietà und verschiedne Frescogemählde zu Assisi.

Ein Zeitgenosse des Stefano war Ugolino aus Siena, ein Schüler seines Landsmannes Duccio [n], von welchem verschiedne Arbeiten im Dom zu Orvieto befindlich sind. Simone Memmi war ebenfalls aus Siena gebürtig. Der Nahme dieses Mahlers ist, nicht so sehr durch das Verdienst seiner Werke, als durch zwey Sonette des Petrarca unsterblich geworden, worin dieser aus Dankbarkeit für ein Bildniß seiner besungenen Laura, das Memmi verfertigt hatte, als er von Rom an den päbstlichen Hof berufen worden war, (wo er auch nach der Meynung einiger Schriftsteller seine übrige Lebenszeit blieb) das Lob des Künstlers verherrlichte. Zwar hat Bindo Peruzzi, der Besitzer eines Marmors mit den halb erhoben gearbeiteten Bildnissen des Petrarca und der Laura [o], sich bemüht zu beweisen, in den angeführten Sonetten sey von diesem Kunstwerke die Rede, und Petrarca habe den Simon nicht als Mahler sondern als Bildhauer gepriesen [p]. Er behauptet nähmlich, der Ausdruck

n. S. Lettere Senesi T. II, p. 201 u. f.

o. In einem Briefe, den man in der schönen Ausgabe der Rime del Petrarca, Venezia presso Ant. Zatto 1756. 4. vor dem zweyten Theile abgedruckt findet, wo auch jene beyden Bildnisse in Kupfer gestochen sind.

p. Um den Leser in Stand zu setzen, selbst darüber zu urtheilen, wird es nöthig seyn, ihm die Sonette vorzulegen.

Sonetto LVII.

Par mirar Policleto a prova fiso
Con gli altri ch'ebber fama di quell' arte,
Mill' anni, non vedrian la minor parte
Della beltà che m' ave il cor conquiso.

Ma

druck stile müße durch Meißel erklärt werden, und beruft sich hauptsächlich darauf, daß der Dichter bey dieser Gelegenheit keine Mahler des Alterthums, sondern den Polyklet und Pygmalion erwähnt. Allein diese Meynung hat nicht die geringste Wahrscheinlichkeit für sich. Zuvörderst ist das Alterthum des obigen Marmors sehr verdächtig: wenigstens gleichen die Züge der Inschrift vollkommen den im sechzehnten Jahrhundert gebräuchlichen Charakteren. Ferner erhellt aus der Vergleichung folgender Zeilen des zweyten Sonets:

Quando

Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
 Onde questa gentil Donna si parte:
 Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
 Per far fede quaggiù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
 Si ponno immaginar, non qui fra noi,
 Ove le membre fanno all'alma velo.

Cortesia fè: nè la potea far poi
 Che fu disceso a provar caldo, e gielo;
 E del mortal sentiron gli occhi suoi.

Sonetto LVIII.

Quando giunse a Simon l'alto concetto
 Ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
 S'avesse dato all' opera gentile
 Con la figura voce, ed intelletto;

Di sospir molti mi sgombrava il petto:
 Che ciò ch'altri han piu caro a me fan vile:
 Però che'n vista ella si mostra umile,
 Promettenodmi pace nell' aspetto.

Ma poi ch' i' vengo a ragionar con lei;
 Benignamente assai par che m'ascolte
 Se risponder savesse a detti miei.

Pigmalion, quanto lodar ti dei
 Dell' immagine tua, se mille volte
 N'avesti quel ch' i' sol' una vorrei!

Quando giunse a Simon l'alto concetto
Che *a mio nome* gli pose in man *lo stile*

mit den Ausdrücken im ersten:

Ivi la vide e *la ritrasse in carte*

unwidersprechlich, daß der Dichter von einer Zeichnung der Laura redet, die er von Memmi's Hand besaß. Unter stile hat man also nicht den Pinsel, noch weniger den Meißel zu verstehen, sondern einen Silberstift, Röthelstift, oder dergleichen, welches auch der ursprünglichen Bedeutung des Wortes [q] weit näher kömmt. Michelangelo hat diesen Ausdruck ebenfalls von der Zeichnung gebraucht, wenn er in einem Sonette zum Lobe des Vasari sagt:

Se con lo *stile* e co' colori avete &c.

Den Pygmalion nennt Petrarca nur deswegen, weil er, eben so wie jener seine Statue, die Zeichnung der Laura beseelt wünschte; und seine Erwähnung des Polyklet bezieht sich nur auf die von demselben eingeführte Vollkommenheit der Proporzionen, deren Regeln für den Mahler und Bildhauer dieselben sind. Daß Polyklet in seinem Kanon die höchste Schönheit erreicht hatte, konnte Petrarca aus dem Plinius wissen [r]. Endlich, was am meisten entscheidet, rühmt er den Simon in einem seiner lateinischen Briefe [s] nicht als Bild-

q. Der Stilus der Alten war ein eiserner Griffel, womit man auf hölzernen, mit Wachs überzogenen Tafeln schrieb. S. Martial XIV, 21. Abbildungen davon findet man beym Pignorio De servis p. 224, und Clericus de Stylo vet., Auch auf einigen Herculanischen Gemählden. S. Pitt. d'Ercol. T. III, p. 237 und 241.

r. Plin. Lib. XXXIV, Cap. 8.

s. Famil. Epist. (1601. 8.) L. V, Ep. 17. p. 187. "Duos „ego novi pictores egregios, ac formosos, Jottum Flo„rentinum civem, cuius inter modernos ingens fama est, „et Simonem Senensem" etc.

Bildhauer, sondern als einen der größten Mahler. Auch Vasari und Baldinucci sagen nirgends, daß er die Bildhauerkunst getrieben; sie erzählen hingegen, er habe den Petrarca und seine Laura in der großen Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz gemahlt, und dieß habe ihm die Ehre der beyden Sonette verschafft, welches letzte jedoch, wie wir gesehen haben, nicht ganz mit dem Inhalte derselben übereinstimmt. Indessen ist es möglich, daß Simon nachher von jener Zeichnung der Laura gemahlte Kopien verfertigte, von denen dann in der Folge vielleicht wieder Kopien in erhobner Arbeit genommen wurden. So befinden sich im Museum des Cardinal Zelada Bildnisse des Petrarca und der Laura, die von Avignon dahin gekommen sind. Es sind aber sehr schöne Kopien, wenigstens 200 Jahre nach Simons Tode gemahlt [t].

Es würde zu nichts führen, wenn wir uns hier auf den weitläuftigen Streit einlassen wollten, ob Simon ein Schüler des Giotto gewesen oder nicht [u]. So viel ist gewiß, daß seine Manier viel Aehnlichkeit mit der zuletzt genannten hat. Nur bemerkt man in Simons Arbeiten noch mehr Zartheit der Farbenmischung und Reichthum der Erfindung. Von dieser gab er dadurch einen Beweis, daß er große Façaden ganz auszufüllen wußte, ohne zu der Weise der älteren Mahler, die dergleichen in Fächer abzutheilen pflegten, seine Zuflucht zu nehmen. In der großen Kapelle degli Spagnoli in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz [x]

(wo

t. S. Della Valle Letter. Senesi T. II, p. 272.

u. S. Letter. Sen. T. II,

x. S. Notizie Istoriche del Capitolo di S. Maria Novella, detto Comunemente il Cappellone degli Spagnuoli etc. di Giuseppe Maria Mecatti. Firenze 1737. 4. p. 8 u. f. Ferner: Il forestiere istruito in S. Maria Novella dal P. Vinc. Fineschi. Firenze 1790. 8. p. 45 u. f.

(wo sich auch die beyden oben erwähnten Bildnisse befinden) und im Campo Santo zu Pisa hat er weitläuftige Gemählde auf diese Art ausgeführt. Daß er auch in der Miniaturmahlerey viel geleistet, läßt sich aus einer mit Figuren gezierten Handschrift des Virgil schließen, die in der Ambrosianischen Büchersammlung aufbewahrt wird [y].

Eine auffallende Eigenheit seiner Bilder ist die Vermischung verschiedner Proporzionen, indem er nähmlich neben Figuren von natürlicher Größe andre hinstellt, die um ein Drittel kleiner gehalten sind, und doch auf derselben Fläche oder auch wohl vor den grösseren stehen [z], wie man es häufig auf antiken Basreliefs bemerkt.

Lippo oder Filippo Memmi, ein Verwandter und Schüler des Simon [a], kam diesem zwar nicht an natürlichen Anlagen gleich, indessen gelang es ihm doch, seinen Lehrer ungemein gut nachzuahmen, und er arbeitete viel nach den Zeichnungen desselben. Man hat auch Werke, woran beyde gemeinschaftlich gearbeitet haben, unter andern ein Gemählde in S. Ansano di Castelvechio zu Siena mit der Jahrszahl 1331. Simon hatte auch einen Bruder, Cecco di Martini genannt, der ebenfalls mit ihm arbeitete.

Von

y. Man sehe, was mein würdiger Freund Bianconi darüber sagt, in den Lett. Sen T. 101. In einer Inschrift, deren Schriftzüge mit denen in dem ganzen übrigen Kodex völlig übereinstimmen, wird Simon als der Urheber der Figuren genannt.

Mantua Virgilium, qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem, digito qui talia pinxit.

Man vergleiche die Anmerkung zu demselben Briefe p. 105.

z. S. Etrur. Pittr. tav. X.

a. Sein Familiennahme war eigentlich Martini, er nannte sich aber nach seinem Schwiegervater Memmi.

Von dem Taddeo Gaddi, dessen wir oben erwähnt, hat man als eins der vorzüglichsten Werke das Kapitel der Dominikaner in S. Maria Novella zu merken, woran er gemeinschaftlich mit Simone Memmi gearbeitet hat. Taddeo war der Lieblingsschüler des Giotto. Vasari behauptet zwar, er habe die Manier seines Meisters nicht verbessert: allein mir scheint er eine gewisse Großheit im Faltenwurf und eine übereinstimmendere Farbengebung vor jenem vorauszuhaben. Man sieht deutlich, daß er die Schönheit der Farben seiner Gewänder im einzelnen der Harmonie des Ganzen aufzuopfern wußte.

Sein Sohn und Schüler war Angelo Gaddi, der wiederum viele Schüler hatte. Unter diesen zeichnete sich Antonino aus, der, obgleich aus Florenz gebürtig, wegen seines langen Aufenthalts zu Venedig, wo er viel gearbeitet hat, den Beynahmen des Venezianers erhielt. Zu Pisa im Campo Santo mahlte er unter andern die Geschichte des heil. Ranierus [a]. Vasari und nach ihm Baldinucci ertheilen ihm große Lobsprüche wegen seiner Geschicklichkeit im Mahlen a buon Fresco; eine Kunst, die in neuern Zeiten sehr vernachläßigt und fast gänzlich in Vergessenheit gerathen ist, indem die meisten Frescomahlereyen trocken mit Leimfarbe ausgeführt werden.

Ein Schüler des Antonio war Gherardo Starnina, der in derselben Manier arbeitete. Um eben die Zeit blühten die beyden Orcagna, Bernardo und Andrea. Der letzte that sich zugleich in der Mahlerey, Bildhauerkunst und Baukunst hervor; er schaffte die spitzigen Winkel an den Gewölben ab, und baute zuerst wieder zirkelförmige Schwibbogen. In

a. S. einen Kupferstich davon Etrur. Pittrice Tav. XII.

Fiorillo's Geschichte d. zeichn. Künste. B. I. S

In dem Campo Santo zu Pisa mahlte er das jüngste Gericht, wobey er seine Freunde in der himmlischen Glorie, seine Feinde aber in den Flammen der Hölle vorstellte. Andre Arbeiten, sowohl von ihm als von seimem Bruder, sieht man zu Florenz in den Kirchen S. Maria Novella und S. Croce.

Ein Mitschüler des Angelo Gaddi war Jacopo del Casentino, oder da Pratovecchio, von dessen Pinsel aber Florenz keine Denkmähler aufzuweisen hat. Er hatte den Spinello aus Arezzo zum Schüler, dessen lebendige, feurige Phantasie man noch in verschiednen in seiner Vaterstadt befindlichen Werken bewundert.

Lorenzo di Bicci wird von vielen als der letzte unter den Nachfolgern des Giotto aufgezählt: der Verfasser der Etruria Pittrice widerlegt aber diese Meynung durch triftige Gründe. Auch bemerkt man in dem Kupferstiche, den derselbe nach einem Gemählde des Lorenzo liefert [b], einen Adel und eine Großheit, wodurch es sich ganz vom Charakter des Giotto entfernt.

Ich übergehe eine große Anzahl von Mahlern, die in dieses Zeitalter fallen, und zur Toscanischen Schule gehören, um auf den Florentiner Paolo Uccello zu kommen. Dieser wurde durch seine natürlichen Anlagen zum Studium der Perspektiv getrieben, und bewirkte durch die darin gemachten Fortschritte, daß die Künstler anfingen, die Nothwendigkeit davon einzusehen. Seit seiner Zeit beobachtete man daher die Regeln der Flächen und die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren genauer. Auch kamen die Verkürzungen mehr in Gebrauch: Uccello unternahm, sie auf einen vorher noch nie gesehenen Grad darzustellen, wie man aus einem

b. Etrur. Pittr. Tav. XV.

nem Gemählde in S. Maria Novella sieht, das den betrunknen Noah vorstellt [c]. Auch ertheilt ihm Vasari das Lob, er sey der erste gewesen, der verstanden auf Landschaften Bäume zu mahlen, und sie gehörig nach den Entfernungen zu verkleinern; Baldinucci fügt hinzu, die allgemeine Sage nenne ihn als den Erfinder jener vom Winde hin und her bewegten Tücher, welche die Mahler Svolazzi nennen.

Andrea Varrocchio, der um diese Zeit blühte, war freylich mehr Bildhauer als Mahler; indessen muß ich ihn hier wenigstens im Vorübergehn erwähnen, da er der Meister des großen Leonardo da Vinci gewesen ist, von dem wir bald umständlich reden werden. Eine ehrenvolle Stelle unter den Künstlern dieses Zeitalters nimmt Fra Giovanni da Fiesole ein, der, als er sein Talent schon völlig ausgebildet hatte, sich als Dominikaner einkleiden ließ. Bey Gelegenheit des Gentile da Fabriano habe ich seine Verdienste schon erwähnt [d]. Hier will ich nur hinzufügen, daß sich der Beynahme Angelico, den er sich erworben, vollkommen für ihn paßt. Es scheint eine Frucht der Reinheit seiner Sitten, eine Eingebung seines andächtigen Hanges gewesen zu seyn, daß alle seine Bilder, wozu er keine andre als religiöse Gegenstände wählte, eine wunderbare Süßigkeit und ein Ansehen von Heiligkeit haben, welches bezaubert. Sein vorzüglichster Schüler war Benozzo Gozzoli, aus Florenz. Sowohl von ihm als von seinem Lehrer sieht man verschiedne Arbeiten in Florenz, in Rom und im Campo Santo zu Pisa. In diesem hat Benozzo unter andern Geschichten die Trunkenheit des Noah vorgestellt:

c. Etrur. Pittr. T. XIV.

d. S. 76.

gestellt: auf diesem Bilde ist eine weibliche Figur, die sich schämt den Noah anzusehen, aber doch durch die Zwischenräume der Finger, die sie vor die Augen hält, verstohlen nach ihm hinblickt; ein Umstand, der das Gemählde berühmt gemacht, und ihm den Nahmen la vergogniosa del Campo Santo verschafft hat [e].

Massolino da Panicale, der zuerst Goldschmid und Schüler des berühmten Lorenzo Ghiberti war, legte sich in seinem neunzehnten Jahre auf die Mahlerey, indem er die Behandlung der Farben vom Gherardo Starnina lernte. Borghini [f] spricht von diesem Künstler mit großem Lobe; und es ist wahr, man erkennt in seinen Gemählden, wie wichtig es im Betreff der richtigen Wirkung der Schatten und Lichter für den Mahler ist, wenn er sich auf die Plastik versteht. Doch ist nicht zu läugnen, daß seine Manier viel plumpes an sich hat: seine Figuren sind meistens kurz, und stecken auf eine unbehülfliche Art in den Kleidern. Man sieht ein Werk von ihm in der Kirche del Carmine zu Florenz [g].

Mit dem Masaccio verschwanden endlich, nach dem lebhaften aber gar nicht übertriebnen Ausdrucke der Abate Lastri, die letzten Ueberreste der Finsterniß des Mittelalters, eine schöne Morgenröthe der Kunst verbreitete sich am Toscanischen Horizont, und es folgten darauf die hellsten und heitersten Tage. Man muß indessen gestehen, daß die Zeitumstände, unter denen Masaccio gebohren ward, die Entwickelung seiner Talente ausgezeichnet begünstigten. Die Florentinische Republik hatte zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts den Gipfel ihres Wohlstandes und Glanzes erreicht;

e. S. Etrur. Pittr. T. XVII. und XVIII.
f. Riposo Lib. III.
g. S. Etruria Pittr. T. XIX.

reicht; der ältere Cosmus von Medicis widmete seine Reichthümer mit gleicher Freygebigkeit der Beförderung der Künste und Wissenschaften; Brunelleschi erbaute um diese Zeit die Kuppel der Kathedralkirche; der oben erwähnte Ghiberti goß die Thüren der Taufkapelle aus Bronze; und Donatello hob nebst dem eben genannten die Bildhauerkunst auf eine höhere Stufe, indem sie ihren Figuren größere Wahrheit zu geben wußten.

Der eigentliche Nahme des Masaccio war Tomaso Guidi. Baldinucci hat sein Leben mit vorzüglicher Genauigkeit behandelt, und verschiedne chronologische Versehen des Vasari berichtigt. Dieser giebt unter andern 1417 als das Geburtsjahr des Masaccio an, da er doch schon im J. 1402 und zwar zu S. Giovanni im Vald'Arno gebohren ward. Mit einem hohen Geiste begabt, lernte er seinen Figuren nicht bloß den Schein des Lebens, sondern Geist und Seele zu geben. Eine beträchtliche Reihe von Jahren hindurch, nämlich bis zur Erscheinung der großen Helden der Florentinischen Schule, gelangte niemand durch Studium und Nachahmung seiner Werke auf den Punkt, den er erreicht hätte, ohne irgend jemanden hierin studiren und nachahmen zu können: Ein Beweis von dem Satze des Leonardo da Vinci, daß, wer einen Andern kopirt, nicht ein Sohn, sondern nur ein Enkel der Natur genannt werden kann.

Unter seinen Werken sind vorzüglich die in der Kirche del Carmine zu Florenz zu bemerken, wo er die Apostel Petrus und Paulus abgebildet hat, wie sie zum Gefängnisse verdammt werden[h]. Alles auf diesem Bilde ist voll Ausdruck, so daß es mit Recht ein reden=

h. Etrur. Pittr. T. XX.

redendes Gemählde genannt werden kann. Die Schilderung, welche Annibale Caro, in einigen zu Masaccio's Grabschrift bestimmten Versen, von dem Fortschritte oder vielmehr dem Sprunge giebt, welchen die Mahlerey durch diesen Künstler gethan hat, ist daher sehr treffend [i].

Masaccio hatte sich auf einige Zeit nach Rom begeben, aber auf die Nachricht, daß Cosmus, der Vater des Vaterlandes, der ihn liebte und beschützte, aus seiner Verbannung nach Florenz zurückberufen sey, reiste er ebenfalls dahin. Er starb im J. 1443; so viel man aus dem Vasari und Baldinucci abnehmen kann, nicht ohne Verdacht der Vergiftung, und hinterließ seine Güter einem Bruder, Nahmens Giovanni, der ebenfalls Mahler war.

Ein Zögling aus der Schule des Masaccio war Fra Filippo Lippi, ein Karmeliter, der im 17ten Jahre das Ordenskleid, aber nicht zugleich die Laster der Mönche ablegte. Er hatte einen natürlichen Sohn, der Filippino genannt ward. Lippi hatte ein sehr angenehmes Kolorit, und obgleich seine Umrisse ein wenig trocken sind, so hat doch das Uebrige die gehörige Weichheit. Besonders übertraf er sich selbst in den klei-

i. Pinsi, e la mia Pittura al ver fu pari;
L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto: insegni il Buonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.

Man findet diese Zeilen in des Rafaelle Borghini Riposo, p. 254. Auch Vasari's Urtheil über die Verdienste des Masaccio stimmt damit überein. "Si può annoverare „frai primi, che per la maggior parte levassino le du„rezze, imperfezioni, e difficultà dell'arte, e ch'egli „desse principio alle belle attitudini, movenze, fierez„ze, vivacità, e a un certo rilievo veramente proprio e „naturale, il che infino a lui non aveva mai fatto nium „Pittore."

kleinen Gemählden. Dessen ungeachtet verdankt man ihm die Einführung einer gewissen Großheit in der Manier, indem er nämlich die Verhältnisse an seinen Figuren größer annahm, als sie in der Natur sind: ein Mittel, das nachher von vielen gebraucht, und nachher vom Michelangelo auf den höchsten Grad getrieben ward, zu dem sich eine dichterische Phantasie unter der Leitung tiefer Kenntnisse erheben konnte. Die besten Arbeiten des Lippi sieht man zu Florenz und zu Spoleto, wo er im J. 1469 starb [k].

Filippino vergrößerte die Manier seines Vaters noch. Er studirte die Kunstwerke zu Rom, und wußte seine Gemählde mit Rüstungen und andern Nebenwerken auszuschmücken, so daß er den Weg zu einer gewissen Gelehrsamkeit bahnte, die in der Toscanischen Kunst bis dahin gänzlich unbekannt gewesen war.

Ein übel berüchtigter Nahme in der Geschichte der Mahlerey ist der des Andrea del Castagno eines Schülers oder doch Nachfolgers des Masaccio. Er wurde im J. 1406 in einem Dorfe im Mugello gebohren, und war der erste, der in der Toscanischen Schule die Oelmahlerey einführte. Ich behalte es mir vor, die Frage über die Erfindung derselben, eine Materie über die noch vor kurzem gestritten worden ist, bey einer andern Gelegenheit umständlich abzuhandeln. Um den Faden der Geschichte nicht zu unterbrechen, sey es genug hier zu bemerken, daß dieß Geheimniß einen Flamänder Johann van Eyck zum Erfinder hat [l], daß es darauf durch den Antonello von Mes-

k. S. einen Kupferstich nach einem Gemählde von ihm Etrur. Pittr. XXI.

l. Lanzi wiederhohlt hiebey den gewöhnlichen Irrthum seiner Vorgänger, indem er sagt, Antonello habe das Geheim-

Messina nach Italien kam, und von demselben dem Domenico Veneziano mitgetheilt ward; nachdem dieser mit Pietro della Francesca (dem Lehrer des Pietro Perugino, wie einige glauben [m], und gewiß einem der ersten, die über die Perspektiv geschrieben haben [n]) zu Loreto und in andern Gegenden der Romagna gearbeitet hatte, kam er nach Florenz, wo ihm Castagno mit verstellter Freundschaft sein Geheimniß abzulocken suchte, und da ihm dieß gelungen war, seinen Freund verrätherisch auf die schmählichste Art umbrachte, um allein Besitzer davon zu seyn. Die meisten Arbeiten des Castagno sind verlohren: möchte nur auch der Nahme eines solchen Bösewichts zugleich mit ihnen untergegangen seyn! Aber dieser hat sich auf einigen Gemählden erhalten; eins darunter, ein Christus am Kreuz zwischen der Madonna und verschiednen Heiligen, wird im Kloster der h. Engel zu Florenz aufbewahrt [o]. Man bemerkt daran eine gewisse Großheit des Styls, und ein sehr kräftiges Kolorit; auch der Faltenwurf ist nicht verwerflich. In S. Lucia de' Magniuoli befindet sich ebenfalls ein Gemählde von ihm.

Ich bemerke hier nur im Vorbeygehn, daß die damaligen Handgriffe des Oelmahlens in verschiednen Punkten von der jetzigen Methode abwichen. Man mahlte nämlich nicht anders als auf hölzerne Tafeln, oder auf Wände, die vorher mit Gips überzogen waren, und darauf wurden alsdann die mit Lein- oder Nuß-

heimniß von Johann von Brügge, dem Bruder des Erfinders gelernt, u. s. w.

m. S. oben S. 81.

n. S. Bonarroti Osservazioni a medaglioni, und Pascoli Vite de' Pittori T. I, P. 190.

o. Etrur. Pittr. T. XXII.

Nußöl abgeriebnen Farben aufgetragen. Ueberhaupt mahlte man mit leichten Farben, ohne dick aufzutragen und stark zu verreiben. Diese Weise dauerte bis auf die Zeiten Tizians fort, wo man allgemein anfing, auf Leinwand zu mahlen.

Unter den zahlreichen Künstlern, welche um diese Zeit blühten, verdient Alessio Baldovinetti kein geringes Lob. Er wurde zu Florenz im J. 1425 gebohren, und man hält ihn für einen Schüler des Paolo Uccello; doch studirte er vorzüglich die Werke des Masaccio. Noch mehr aber legte er sich auf das Studium der Natur, die er besonders in den Blättern, Steinen und allen Nebenwerken allzuknechtisch nachahmte.

Um das J. 1480 wurde, so zu sagen, eine ganze Kolonie von Mahlern aus Toscana nach Rom geschickt, wo damals Sixtus der vierte regierte. Alle waren von den bisher genannten Meistern gebildet worden, und wurden zur Auszierung der Capella Sestina im Vatikan gebraucht, wo in der Folge auch Michelangelo seine großen Werke aufstellte.

Antonio Pollajolo war trocken in seinen Umrissen. Jedoch ist das Bild von ihm in der Kapelle de' Pucci, neben der Kirche der Verkündigung zu Florenz, welches das Märtirerthum des heil. Sabastian vorstellt [p], gewiß eines der besten Stücke, die sich aus dem funfzehnten Jahrhundert erhalten haben. Wenn die Zusammensetzung gleich keine Ansprüche auf gefällige Zierlichkeit machen kann, so hat sie doch eine große Wahrheit; der Ausdruck ist lebhaft, auch verräth der Mahler gute anatomische Kenntnisse; aber in der Färbung des Fleisches bemerkt man wenig Helldunkel. Antonio starb im J. 1498.

Cosi-

p. Etrur. Pitr. T. XXIV.

Cosimo Rosselli, aus einer Familie, die schon seit dem dreyzehnten Jahrhundert Mahler und Bildhauer hervorgebracht hatte [q], gehört auch in dieses Zeitalter, ob man gleich sein Geburtsjahr nicht genau weiß, und wird für einen Schüler des Baldovinetti gehalten. Man zeigt verschiedne Arbeiten von ihm zu Florenz. Folgende Geschichte von ihm, die ihn aber nicht auf das vortheilhafteste charakterisirt, ist merkwürdig. Er arbeitete zu Rom gemeinschaftlich mit Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Grillandajo und Andern, und da er merkte, daß Sixtus der vierte gar kein Kenner der Mahlerey sey, suchte er seinen Mitwerbern dadurch den Rang abzugewinnen, daß er Tücher von schönem reinen Roth, Gelb und Blau freygebig anbrachte, und überall, sogar an den Blättern der Bäume, die Lichter mit Gold darauf setzte. Diese Schönheiten stachen dem Pabste wirklich in die Augen, so daß er die Arbeiten des Rosselli denen aller Uebrigen vorzog. Das größte Verdienst, was man diesem Mahler nachrühmen kann, besteht darin, daß er zwey geschätzte Schüler gebildet hat. Fra Bartolomeo della Porta, von dem wir zu seiner Zeit reden werden, hat einige Zeit seine Leitung genossen, und Pier di Cosmio war ganz sein Zögling. Dieser letzte hatte ein vortreffliches Kolorit, war aber inkorrekt in der Zeichnung, und ihm wurde die Ehre zu Theil, der Meister des berühmten Andrea del Sarto gewesen zu seyn.

Un-

q. S. Lastri in der Etrur. Pittr., wo er hierüber eine handschriftliche Geschichte der Familie Rosselli anführt. Auch die Brüder Antonio und Bernardo, beyde Bildhauer, die Vasari Rossellini nennt, sind eigentlich Rosselli gewesen, wie man aus einem Trattato de' Pittori e Scultori Fiorentini dell' Albertini, Firenze 1510, und aus des Leandro Alberti Beschreibung von Italien beweisen kann.

Unter den Schülern des Filippo Lippi bemerken wir vorzüglich den Sandro Botticelli. Der Ruhm, den er sich erwarb, vermochte den oben genannten Pabst ihn nach Rom zu berufen, und zum Oberaufseher über die in der Capella Sestina unternommenen Kunstarbeiten zu machen. In der Florentinischen Gallerie werden viele kleine Sachen von diesem Meister aufbewahrt, worin die Manier große Aehnlichkeit mit der des Mantegna hat. Große Werke von ihm sieht man in der Sestina, und eins seiner auserlesensten in der Kirche der h. Barbara zu Florenz. Man wird darin ein gewisses Studium der Bewegungen, und einige Funken von Anmuth gewahr; aber das Aufsetzen goldner Lichter war nun einmal, wie wir gesehen haben, Sitte der Zeit, und er that es eben so sehr, aber vielleicht mit mehr Geschicklichkeit als sein Zeitgenosse Rosselli.

Luca Signorelli, zu Cortona im J. 1439 gebohren, bahnte, nach Vasari's Urtheil, den meisten Toscanischen Künstlern zuerst den Weg zur Vollkommenheit in dem schwersten Theile der Mahlerey und Bildhauerkunst, nämlich in der richtigen Darstellung des Nackten, so daß seine Nachfolger die von ihm gemachten Anlagen nur weiter entwickeln durften. Signorelli zeichnete den menschlichen Körper mit gründlicher Einsicht in die Anatomie, jedoch noch etwas trocken. Michelangelo selbst fand es nicht unter seiner Würde, von einem seiner größten Werke im Dom zu Orvieto, nicht allein die Idee, sondern auch die Stellungen vieler Figuren für sein jüngstes Gericht zu entlehnen. Ein andres Gemählde von ihm auf dem Chor der Kathedralkirche zu Cortona, welches das Abendmahl Christi mit den Aposteln vorstellt, hat große Schönheiten sowohl in der Gruppirung als im Ausdrucke;

drucke; nur ist es ein seltsamer Einfall, daß er den Judas die Hostie in seinen Geldbeutel stecken läßt [r]. An mehreren seiner Werke nahm D. Bartolomeo della Gatta Theil, von dem man, ausgenommen zu Arezzo, wenig ausschließend eigne Arbeiten sieht.

Eine ausführlichere Erwähnung verdient Domenico Ghirlandajo (sein eigentlicher Geschlechtsnahme war Bigordi), der im J. 1451 zu Florenz gebohren ward. Unter allen, die in der damaligen Zeit an der Sestina mitgearbeitet, ist er der einzige, der die Vergleichung mit Pietro Perugino aushält. Ghirlandajo zeichnete die Umrisse fleißig und genau, und gab seinen Figuren edle Gesichtszüge. Er hatte Leichtigkeit und Reichthum der Erfindung, und gute Kenntniß der Perspektiv, so daß er den Hintergrund seiner Gemählde mit Gebäuden schmückte, wobey die Verkleinerung nach dem Verhältnisse der Entfernungen gehörig beobachtet war. Von dem Gebrauche, die Gewänder mit so vielen Vergoldungen zu verzieren, konnte er sich nicht auf einmal losmachen: diese Mode war so herrschend, daß ein Gemählde, woran das Gold nicht verschwendet war, für armselig galt. Indessen schränkte er doch den Mißbrauch ein. Unter seine besten Arbeiten zählt man die Kapelle de' Sassetti in der Dreyeinigkeitskirche zu Florenz, wo er verschiedne Geschichten aus dem Leben des h. Franziscus mahlte. Am meisten Bewunderung verdient darunter der todte Heilige, von seinen traurenden Ordensbrüdern umringt. Alles auf diesem Bilde ist voll von Andacht und stillem Schmerz, ein schönes reiches Architektur-Stück macht den Hintergrund aus. Sehr treffend ist die Bemerkung des Abate Lastri darüber [s]. Er räth dem Leser

r. Etrur. Pittr. T. XXXII.
s. Etrur. Pittr.

ser seiner Annalen zu der Mahlerey zurückzugehn, und einen Blick auf den Tod der h. Ranier, und des h. Benedict zu werfen, wovon jener ein Werk des Antonio Veneziano, und dieser des Spinello Aretino ist. In allen drey Komposizionen ist die Haupterfindung dieselbe; und die Episoden sind auch dieselben: der erste, der diesen Gegenstand wählte, hat also das meiste Verdienst. "Aber welche Verschiedenheit in der Aus„führung!" sagt Lastri: "Die erste Arbeit unterscheidet „sich von der zweyten bloß in der Feinheit, worin sie „von dieser übertroffen wird. In der dritten hingegen „ist der Styl gänzlich verschieden. Masaccio hatte in „der Zwischenzeit gelebt." — In der Sakristey der oben erwähnten Kirche der Dreyeinigkeit sieht man eine schöne Geburt Christi ebenfalls vom Ghirlandajo.

Man muß diesen Künstler nicht mit seinen beyden Brüdern, David und Benedikt Ghirlandajo, verwechseln. Beyde haben sich in seiner Schule gebildet, dürfen sich aber mit dem verdienten Lehrer des Michelangelo auf keine Weise messen.

Wir haben bishieher gesehen, auf welche Weise sich die Kunst in Toscana von den Zeiten des Cimabue bis zum Giotto, und wiederum von diesem bis zum Masaccio erhoben; wir haben von den Zeitgenossen, Schülern und Nachahmern des letztgenannten geredet. Wir sind zu dem Zeitpunkte gelangt, wo Florenz das Oberhaupt der übrigen Toskanischen Städte wurde; wo eine Menge ausgezeichneter Geister daselbst aufstanden und sich in diesem Mittelpunkte vereinigten; und wo man endlich mit mehr Grund als vorher den allgemeinen Nahmen, Toskanische Schule, mit dem einer Florentinischen vertauschen kann.

Bis jetzt hatten nämlich die Künstler, wenn sie auch in verschiednen Städten Toscana's gebohren waren

ren und lebten, eine gewisse Aehnlichkeit der Manier gehabt. Ihre auszeichnenden Vorzüge waren: Genauigkeit in der Zeichnung; Beobachtung des Schicklichen und des Kostums der Geschichten; starker Ausdruck in den Physiognomien, welches meistens nach dem Leben und zwar mit der größten Genauigkeit gemahlte Porträte sind, so daß sie den täuschendsten Schein des Lebens haben. In großen Gemählden und reichen Zusammensetzungen fehlten sie meistens gegen die ächten Regeln der Gruppirung; sie zerstreuten die Figuren und die Massen von Licht und Schatten auf eine Art, daß das Ganze nicht die bezweckte Wirkung machen konnte. Ihr Kolorit, wenn man eine kleine Anzahl von Mahlern ausnimmt, ist matt, und Mengs hat nicht mit Unrecht den Ausdruck gebraucht, es sey melancholisch. In ihrer Darstellung der Gewänder verfielen sie häufig in eine gewisse Armuth und Kargheit. Eine lange Zeit hindurch war ihnen das Studium der Antike gänzlich verschlossen, indem man erst mit der Herrschaft der Medicis anfing, Bruchstücke der alten Kunst zu sammeln. Vorher mußten sich also die Künstler mit den Schönheiten begnügen, welche ihnen die Natur darbot, ohne sie mit Hülfe jener Vorbilder verbessern und zum Ideal erheben zu können. Doch hatte diese fleißige Beobachtung den Vortheil, daß dadurch eine mehr wissenschaftliche Bearbeitung der Kunst vorbereitet ward. Jetzt erschienen philosophische Künstler, ein da Vinci, ein Michelangelo, erforschten die den Erscheinungen der Natur zum Grunde liegenden beharrlichen Gesetze, und erhoben die Florentinische Schule auf den höchsten Gipfel. Die Aehnlichkeit, welche die Schulen der verschiednen Städte in ihrer Kindheit mit einander gehabt hatten, verlor sich, und die Florentinische bekam einen ganz eigenthümlichen

chen Charakter. Doch verlor sich derselbe wieder, als die Nachahmer des Michelangelo von Florenz aus alle Schulen mit ihrer überspannten und riesenhaften Manier überschwemmten.

Leonardo da Vinci,

geb. 1444, gest. 1519.

Dieser erhabne Geist vermehrt die Zahl der berühmten Männer von unehelicher Geburt, indem er der natürliche Sohn eines Ser Pietro, Notarius della Signoria, war. Nach den neuesten und genauesten Untersuchungen ward er im J. 1444 [t] in dem Flecken Vinci, der in einer geringen Entfernung von Florenz liegt, gebohren. In dieser Stadt wurde er dem oben erwähnten Andrea del Varrocchio zur Unterweisung übergeben [u], den er aber in sehr kurzer Zeit übertraf. Schon in früher Jugend trieb er mit glücklichem Erfolge eine Menge kaum mit einander vereinbarer Studien:

t. Nichts ist unangenehmer für den Geschichtsforscher, als die zweifelhaften Angaben von Jahrszahlen, die tausend Verirrungen und Irrthümer in der Geschichte anrichten können. In Ansehung der Geburtsjahre müssen dergleichen Abweichungen bey solchen Personen, die außer der Ehe erzeugt sind, wegen auffallender Ursachen am häufigsten vorkommen, und dieß glaube ich auch bey meinen Untersuchungen bemerkt zu haben. Vom Geburtsjahre des Leonardo hat man folgende Angaben: 1443, S. Lett. Pittor. T. II. p. 192; 1445, nach der Rechnung des Vasari; 1452 Elogi. d' Uomm. illustr. Toscan. T. II; 1467, Lett. Pittoriche T. III. p. 351; 1455, nach Dargenville; endlich ist 1444, als die am meisten authentische, von dem Consigliere D. Venanzio de Pagave, einem sehr verdienstvollen Mailändischen Edelmanne, dem Publikum mitgetheilt worden. S. die Ausgabe von Siena vom Vasari T. V, p. 63.

u. S. oben S. 275.

dien: Mahlerey, Skulptur, Plastik, Anatomie, Architektur, Geometrie, Mechanik, Poesie und Musik. Mit allen diesen Kenntnissen und Fertigkeiten verband er eine seltne Schönheit, und bewundernswürdige Geschicklichkeit und Stärke des Körpers. Mit seinen männlichen Jahren verbreitete sich sein Ruhm, und im J. 1482 berief ihn der Herzog von Mailand Ludovico Maria Sforza, il Moro genannt, in seine Dienste. Er wurde zu Mailand Stifter und Aufseher einer Zeichnungsakademie, welche für die ganze Lombardey sehr vortheilhaft wirkte. Auch würden die Fortschritte der Kunst daselbst noch beträchtlicher gewesen seyn, wenn nicht der Fall des Hauses Sforza alles wieder zerstört hätte: denn im J. 1500 wurde Ludovico als Gefangner nach Frankreich geführt, wo er 10 Jahre darauf starb. Leonardo's Thätigkeit verbreitete sich über mancherley Unternehmungen von erstaunlichem Umfange: er leitete das Wasser der Adda bis nach Mailand, zog den schiffbaren Kanal von Mortsana nach den Thälern von Chiavenna und der Valtellinie durch eine Strecke von 200 Miglien u. s. w. Indessen beschränken wir uns ganz auf das, was die Mahlerey angeht.

Unter den Gemählden, die er auf Befehl des Herzogs verfertigte, ist das berühmteste das Abendmahl der Apostel im Refektorium der Dominikaner S. Maria delle Grazie. Leonardo hatte den Augenblick gewählt, wo Christus sagt, daß einer von ihnen ihn verrathen werde. Er suchte mit unglaubiger Kunst den Aposteln einen aus Furcht und aus dem Verlangen ihre Unschuld an den Tag zu legen, und zu erfahren, wer der Verräther sey, gemischten Ausdruck zu geben. Die Schwierigkeiten stiegen noch höher, da er im Christus die Göttlichkeit in menschlicher Bildung erschei-

scheinen lassen, und in den Gesichtszügen des Judas alle denkbare Bosheit und Treulosigkeit versammeln wollte. Hierauf beziehen sich eine Menge Anekdoten, die über dieses Gemählde in Umlauf gekommen sind, und vielleicht keinen andern Grund haben, als einen Scherz oder ein geistreiches, keckes Wort des Leonardo. Vasari, der in dem Leben mancher jenem weit nachstehenden Künstler so weitläuftig ist, hat die Biographie des da Vinci sehr nachlässig aufgesetzt, wovon die Hauptursache wohl die ist, daß er der große Nebenbuhler des Michelangelo war; und die vielen Kommentare über sein Werk haben in der That nichts weiter bewirkt, als daß die Sachen noch verwirrter und schwieriger aufzuklären geworden sind. Es ist also keineswegs ein entscheidendes Zeugniß, wenn Vasari in der zweyten Ausgabe seines Werkes, nachdem er diesem Abendmahl mancherley Lob ertheilt hat, sagt, Leonardo habe den Köpfen der Apostel so viel Schönheit und Majestät gegeben, daß der Christuskopf unvollendet blieb, weil er ihm nicht die Göttlichkeit zu geben vermochte, die eine Abbildung des Heilandes erfoderte. Lomazzo [x] versichert indessen ebenfalls, nur mit etwas abweichenden Umständen, Leonardo habe die beyden Apostel Jakob so schön gebildet, daß er die Hoffnung aufgab noch göttlichere Gesichtszüge für den Christus zu finden, und auf den Rath des Bernardo Zenale (eines Mahlers und Architekten, der sich durch seine Kenntniß der Perspektiv, über die er schrieb, berühmt machte [y]) ihn unvollendet ließ. Armenini hingegen, dessen

x. Trattato della pittura Lib. I, c. 9. p. 51.

y. S. Lomazzo Idea del tempio etc. p. 17, und in dem Trattato Lib. VI, c. 21, p. 275.

dessen Werk kurz nach dem des Lomazzo erschien [z], behauptet, der Christuskopf sey wunderwürdig schön vollendet; und dennoch stimmt er mit dem Lomazzo und Scannelli [a] darin überein, daß dieß Gemählde zu seiner Zeit schon gänzlich verdorben war. Auch Richardson [b] behauptet, der Kopf des Christus sey nicht unvollendet geblieben, sondern sehr fleißig ausgeführt; Cochin, in seiner Reise durch Italien [c] und andre Liebhaber haben sich gleichfalls für diese Meynung erklärt. Eine zweyte häufig wiederhohlte Anekdote betrifft den Prior des Klosters, für welches das Gemählde bestimmt war. Daß Leonardo, verdrießlich über die unverständigen Mahnungen desselben, gegen den Herzog spottweise gedroht, er wolle den Prior in der Person des Judas abbilden, scheint in der That gegründet zu seyn, wie wir sogleich sehen werden; aber daß er es wirklich ausgeführt habe, und daß dieser Judaskopf auf die Nachwelt gekommen sey: wer außer de Piles [d] und seine Nachsprecher ist einfältig genug sich davon zu überreden? Der Prior sollte in seinem eignen Kloster, wo er fast unumschränkter Herr ist, gelitten haben, daß sein Gesicht für beständig dem Spotte der Ordensbrüder und der Fremden ausgesetzt bliebe? Mariette [e] hat schon durch triftige Gründe diese abgeschmackte Behauptung widerlegt. Christoforo Giraldi, ein Mann von gesundem Urtheil und ein Zeitgenosse des Leonardo, den ich daher hiebey für den glaub-

z. Veri prietti della Pittura Ravenna 1587. 4°

a. Franc. Scanelli Microcosmo etc. Lib. I, c. 6. Dieser sah jedoch das Bild eine beträchtliche Zeit später, nämlich im Jahr 1642.

b. Tom. III. Part. I. p. 36.

c. Voyage d'Italie etc. Paris. 1758. 8°.

d. Abregi de la Vie des Paintres etc.

e. Lett. pittoric. T. II, p. 187.

glaubwürdigsten Zeugen halte, erzählt die Sache folgendermaaßen. Da Vinci hatte den Christus und die eilf übrigen Jünger, auch den Körper des Judas vollendet, nur der Kopf des letztgenannten fehlte; als er hiemit, wie es dem Prior und den Mönchen schien, zu lange zögerte, so beklagten sie sich darüber beym Herzog, der den Leonardo zur Rede stellte. Dieser versicherte ihm, es gehe kein Tag hin, wo er nicht an dem Bilde mahle; er sinne beständig darüber nach, und suche unter den verworfensten Menschen eine Physiognomie, die geschickt wäre, die verrätherische Gesinnung des Judas auszudrücken; wenn er aber keine finden könnte, so würde er am Ende genöthigt seyn, den Kopf des Priors hinzumahlen, der ihm keine Ruhe ließe. Endlich traf sichs, daß Leonardo einen Menschen sah, der grade ein solches Gesicht hatte, wie er es brauchte; er zeichnete ihn sogleich und vollendete sein Werk [f]. Man sieht aus dieser Erzählung, daß die bloße Drohung zu jenem Geschwätze Anlaß gegeben hat.

Franz der erste hatte die Absicht, als er sich Mailands bemächtigte (1515), dieß Gemählde nach Frankreich bringen zu lassen; aber es war nicht möglich zu machen, da es nach der Weise der damaligen Zeit auf die Mauer gemahlt war. In der Folge verursachte die Unwissenheit der Mönche einen großen Schaden daran. Sie wollten nämlich die Thür ihres Refektoriums vergrößern lassen, und da das Bild sich gerade über derselben befand, so wurde ein großes Stück mit den Beinen des Christus und einiger Apostel weggeschnitten. Im J. 1726 gab ihm ein Mailändischer Mahler die letzte Oelung, indem er vorgab, er besitze ein

f. S. Discorsi di M. Giovanni Batista Giraldi, intorno al comporre dei Romanzi etc. Venezia 1554. 4. p. 194. sqq.

ein Geheimniß, um die gänzlich verblichenen Farben wieder aufzufrischen, und dasselbe den Dominikanern für 500 Lire verkaufte. Man hat einen Kupferstich nach jenem, wie es scheint, zu allen Arten von Unglück bestimmten Gemählde, von Peter Soutmann, einem Schüler des Rubens, der den Styl des göttlichen Werks in seine Flamändische Manier übersetzt hat. Noch mehr, um den durch die Vergrößerung der Thür verursachten Einschnitt zu vermeiden, hat er gedacht, es wäre besser auch allen übrigen Aposteln die Beine abzuschneiden. Man sieht also auf dem Kupferstiche nur die obere Hälfte des Gemähldes, und die Einheit, der Zusammenhang in der Komposition ist gänzlich verlohren gegangen.

Auf der andern Seite hat Leonardo wenigstens das Glück gehabt, daß dieses Meisterwerk seines Geistes in einer großen Anzahl von Kopien, die man wegen seines großen Ruhms sich beeiferte davon zu nehmen, wovon mehrere vortrefflich sind, und einige von seinen eignen Schülern herrühren, auf die Nachwelt gebracht worden ist. Da diese neben ihrer Güte und Genauigkeit den Vorzug haben, daß sie nicht durch retouchiren oder auf andre Art gelitten, so hat der Kenner und Liebhaber, um das Werk beurtheilen zu können, mehr auf sie als auf das Original sein Augenmerk zu richten. Ich glaube daher dem Leser einen Dienst zu thun, wenn ich hier ein kurzes Verzeichniß, der wichtigsten sowohl zu Mailand als anderswo befindlichen Kopien beyfüge.

1. Im Refektorium der Franziskaner von der strengen Observanz im Kloster della pace von Giov. Paolo Lomazzo auf die Mauer gemahlt. Er war nicht, wie einige geglaubt haben, ein Schüler des da Vinci, sondern des Giambattista della Cerva.

2. Im

2. Im Refektorium der Pauliner in ihrem Kollegium des heil. Barnabas, auf Holz gemahlt. Diese Kopie ist vielleicht eine der schönsten, allein der untere Theil ist nicht ganz ausgeführt, und sie ist um ein Achtel kleiner als das Original.

3. Vom Agostino Santo Agostino auf Leinwand gemahlt, ehedem im Refektorium der Jesuiten, im Kloster S. Felice, jezt im Refektorium der Waisen zum heil. Petrus in Gessate befindlich.

4. Eine zweyte Kopie von dem oben erwähnten Lomazzo im Monasterio Maggiore auf die Mauer gemahlt. Sie ist schön und wohl erhalten.

5. In der Ambrosianischen Bibliothek auf Leinwand. Sie enthält nur die obere Hälfte des Bildes, und rührt von einem unbekannten Meister her.

Alle die obigen Kopien sind zu Mailand befindlich.

6. In der Karthause zu Pavia, auf die Mauer gemahlt, von Marco d' Ogionno, einem Schüler des Leonardo.

7. Bey den Hieronymitern zu Castellazzo vor der porta Lodovica von der Hand desselben Ogionno.

8. Im Refektorium der Benediktiner zu Mantua, von einem Dominikaner, Fra Girolamo Monsignori, gemahlt, der die Werke des Leonardo sehr studirte, und in großer Vollkommenheit nachzuahmen wußte.

9. Im Refektorium der Franziskaner von der strengen Observanz zu Lugano, eine Arbeit des Bernardino Luvino, die sowohl wegen der vollkommnen Nachahmung des Originals, als weil sie von einem Schüler des Leonardo herrührt, außerordentlich geschätzt wird.

10. Im Refektorium der Hieronymiter in dem königlichen Kloster S. Lorenzo zu Escurial in Spanien. Man

Man schreibt diese Kopie ebenfalls einem wackern Schüler des da Vinci zu [g].

11. In Frankreich zu Saint Germain d' Auxerre, auf Befehl des Königs Franz verfertigt, als, bey seiner Anwesenheit in Mailand, das Original nicht transportirt werden konnte. Man hält sie für das Werk des Bernardino Luvini.

12. Eine andre gleichfalls in Frankreich, in dem Schlosse Escovens, welches dem Konnetable von Monmorency zugehört hat.

13. Eine sehr schöne alte Zeichnung im Besitz des D. Giuseppe Casati, welche man für die Originalzeichnung des Leonardo hält. Es wundert mich, daß bey dieser Gelegenheit sowohl der Consigliere de Pagave als der Padre della Valle übergangen haben, daß die ächte Originalzeichnung des Leonardo in der ehemaligen königlichen Sammlung zu Paris aufbewahrt wird [h].

Ein Mailänder, P. Francesco Maria Callerati, eines Olivetanerklosters, der als Miniaturmahler berühmt ist, und sich auch als Schriftsteller durch ein Werk über die öffentlichen Gemählde zu Mailand bekannt gemacht [i], hat das Abendmahl des da Vinci in der Größe von fünf Römischen Palmen kopirt; ein Werk, das in seiner Art vielleicht einzig ist [k].

Ich darf nicht übergehen, daß sich im Vatikan auch eine gewirkte Tapete befindet, worauf das Gemählde kopirt ist; aber sie ist ganz zerrissen, und durch ein

g. S. Ximenez Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial etc. Madrid 1764. fol. p. 153.

h. Lett. Pitor. T. II, 183.

i. Istruzione intorno alle opere de' Pittori nazionali ed esteri esposte in publico nella Città di Milano etc. Milano 1777. 8.

k. Memorie per le belle arti etc. T. II, p. 58.

ein Versehen des Tapetenwirkers sind an der Hand des h. Johannes sechs Finger.

Leonardo pflegte immer die mannichfaltigsten Entwürfe von einem Gegenstande zu machen, bis er den Moment der Handlung ausfand, bey dem er als dem glücklichsten stehen blieb. Was dieses Bild insbesondre betrifft, so erzählt uns Lomazzo, daß er von dem Christuskopfe viele Studien in Pastell gemacht, welches eine damals noch neue Manier zu mahlen war. Der Künstler hat allen Aposteln einen unterscheidenden Charakter zu geben gewußt. In den beyden Nahmensbrüdern Jakob nimmt man ein edles Wesen, im Philipp eine feurige Lebhaftigkeit wahr, indem er, beyde Hände auf die Tafel stützend, zu wissen verlangt, wer der Verräther sey. Dieser hat in der That ein Gesicht, welches mit Abscheu und Widerwillen gegen ihn erfüllt. Der Kopf des Johannes scheint nach der Antike veredelt zu seyn. Petrus und Andreas haben eine Familien-Aehnlichkeit, woran man sie für Brüder erkennt; die Vetter des Heilandes etwas Nazarenisches im Haarwurf und im Charakter des Gesichts. Bey so mannichfaltigen Abstufungen gelang es ihm, auf der Mitte des Bildes die göttliche Christusfigur wie eine Sonne unter den Sternen hervorzuheben [1].

Man weiß nicht genau, wie viel Zeit da Vinci auf dieses Werk gewandt hat; nur so viel weiß man aus noch in dem Kloster vorhandnen Nachrichten, daß er im J. 1497 daran arbeitete. Nach Vollendung dessel-

1. Winkelmann (Ed. del Fea T I, p. 316) lobt in den stärksten Ausdrücken einen Kopf des Heilandes von da Vinci, der sich in der Gallerie des Fürsten Lichtenstein zu Wien finden soll: allein ich finde nicht, daß er in dem Katalog dieser Gallerie von Fanti erwähnt würde.

desselben und andrer Stücke, wovon man noch einige in Mailand sieht, kehrte er im J. 1499 nach Florenz zurück. Daselbst hatte die Regierung schon unter dem Gonfaloniere Francesco Orlandi um das Jahr 1452 beschlossen, in dem Pallaste della Signoria (jetzt der alte Pallast genannt) den großen Saal der Rathsversammlung zu bauen: aber dieser Entwurf erhielt seine völlige Ausführung erst zu der Zeit, da der Enthusiast, Fra Girolamo Savanarola die Volksherrschaft in Florenz zu befestigen suchte [m]. Nachdem dieser Saal erbaut war, trug der Gonfaloniere Pietro Soderini dem Leonardo auf, eine von den Wänden zu verzieren. Hier war es, wo er mit dem Michelangelo wetteifernd einen Karton mahlte, auf welchem die Geschichte der Niccolò Piccinio, eines Anführers der Truppen des Herzogs Philipp von Mailand vorgestellt war [n].

Dieser Karton, der untergegangen ist, war eine der ausgezeichnetsten Arbeiten des Leonardo. Hauptsächlich bewunderte man darauf einen Haufen Bewaffneter zu Pferde, die sich um eine Fahne stritten. Eine alte Zeichnung von dieser Gruppe, die von dem Carton genommen worden, bewahrt man im Hause Rucellai auf; einen Kupferstich davon findet man in der Etruria pittrice [o], auch Edelinck hat ein Blatt darnach gestochen, das aber von Rubens verändert und entstellt worden ist. Benvenuto Cellini spricht mit großer

m. S. die Commentarj del Nerli unter den Jahren 1494 1495. Auch Illustrazione istorica del Palazzo della Signoria detto inoggi il Palazzo Vecchio. Ragionamento di Modesto Rastrelli etc. Firenze 1792. 8. p. 56 u. f. Endlich Vasari in dem Leben des Architekten Cronaca.

n. Man findet beym Machiavell eine umständliche Erzählung von dem Kriege, worin sie vorfiel.

o. Tav. XXIX.

ßer Wärme sowohl von dem Carton des Leonardo, als von dem des Michelangelo [p].

Bey Gelegenheit der Ernennung Leo des zehnten zum Pabste im J. 1513 ging da Vinci in Gesellschaft des Herzogs Julian von Medicis nach Rom, da er den Pabst schon ehedem in Florenz gekannt hatte. Aber sey es nun, weil da Vinci nicht zu großen Unternehmungen taugte, da sein Kopf beständig durch unzählige Gegenstände zerstreut war, sey es, weil ihm die Rivalität des Michelangelo auch nach Rom folgte, oder auch weil Raphael schon im Besitz der großen Arbeiten im Vatikan war, er entschloß sich, obgleich in einem hohen Alter, die Einladung des Königs von Frankreich, Franz des ersten, im J. 1515 anzunehmen. Der König befand sich nämlich damals in Mailand, wo er mit den Meisterwerken seines Geistes bekannt geworden war. In dieses Jahr ist also seine Abreise nach Frankreich zu setzen, wo er, durch die Beschwerden des Alters abgehalten, wenig oder nichts arbeitete. Auch sind alle Werke, die man von ihm in Frankreich sieht, aus Italien dahin geschafft worden.

Es

p. Vita di Benvenuto Cellini da lui medemo scritta, p. 12. Nach der Uebersetzung in den Horen: (96. St. 4) "Dieser Carton war das erste Werk, in welchem Michelangelo sein erstaunliches Talent zeigte; er hatte ihn „in die Wette mit Leonard da Vinci gemacht, der einen „andern in die Arbeit nahm. Beyde waren für das Zimmer des Conseils im Palast der Signorie bestimmt. — „Der treffliche Leonard da Vinci hatte ein Treffen der „Reuterey unternommen, dabey einige Fahnen erobert „werden, so göttlich gemacht, als man sichs nur vorstellen kann. — Es hingen diese Cartone einer in dem „Palast der Medicis, einer in dem Saale des Pabstes, „und so lange sie ausgestellt blieben, waren sie die Schule „der Welt."

Es war zur Cloux in der Nähe von Ambes, wo Leonardo im J. 1518, von einer Krankheit befallen, sein Testament machte. Da sein Uebel überhand nahm, kam der König ihn zu besuchen; Leonardo wollte sich aus Ehrerbietung ein wenig im Bette aufrichten, wurde aber von einer Schwachheit überfallen; indem der König hinzulief, und ihn mit seinen Armen unterstützte, verschied er darin, zur großen Bekümmerniß des Monarchen [q], und zum unersetzlichen Verlust für die Künste, am 2ten May des Jahres 1519 [r]. In ihm erkennt und ehrt die Kunst denjenigen, der sie zuerst seit ihrer Wiederauflebung in ihrem ganzen Umfange auf Grundsätze zurückgeführt hat.

Was den Character seiner Werke betrifft, so behaupten einige, er habe eine doppelte Manier gehabt, die eine mit großen Schatten, wodurch die ihnen entgegengesetzten Lichter stark hervortreten: in dieser sey sein eignes Bildniß in der großherzoglichen Gallerie zu Florenz gemahlt; und eine zweyte, wo dem Spiel der halben Tinten ein freyerer Raum gelassen ist. Zu dieser rechnet man die Madonna im Palast Albani, welche Mengs so sehr gepriesen [s]. Ich glaube indessen nicht, daß man dem Leonardo eine bestimmte Manier zuschreiben kann. Er war bis ins hohe Alter unermüd-

q. Man hat einen artigen Kupferstich, welcher diese Scene vorstellt. Ein Brief darüber, an meinen verehrungswürdigen Freund Carlo Bianconi, Sekretär der Akademie der schönen Künste zu Mailand, gerichtet, ist in die Antologia Romana T. IX. P. 100, eingerückt.

r. Sebastiano Resta hat durch einen unbegreiflichen Irrthum behauptet, da Vinci habe bis zum J. 1542 gelebt. S. Lett. Pittor. T. III, p. 326.

s. Ich führe dieses Urtheil nur auf das Zeugniß des Lanzi an, denn ich selbst habe die Stelle nicht auffinden können, wo Mengs davon redet.

müdlich in seinen Studien; unzufrieden mit seiner Arbeit auf einen Grad, daß er fast nie ein Gemählde vollendete; beym Anfange einer Arbeit furchtsam, so daß er, wie Lomazzo sagt, gleich einem Anfänger zittern konnte. Dieß alles sind Zeichen eines rastlos fortstrebenden, und in Erforschung der Mittel zu einer immer vollkommneren Nachahmung unersättlichen Geistes, keinesweges jener genügsamen Ruhe, welche gern zufrieden ist, sich auf eine festgesetzte Manier zu beschränken.

Die obigen Eigenheiten sind auch der Grund, warum so wenig Gemählde vom Leonardo vorhanden sind, an die er die letzte Hand gelegt. Frankreich besitzt einige, die aber, wie wir schon bemerkt haben, in Italien verfertigt worden sind. Darunter ist besonders das berühmte Bildniß der Lisa del Giocondo merkwürdig, welches Franz der erste für 4000 Scudi an sich gekauft. Leonardo hat auch eine Leda gemahlt, von der man lange geglaubt hat, sie sey in Frankreich, bis man durch genauere Nachforschungen erfuhr, der Graf von Firmian besitze sie; seitdem ist dieses berühmte Bild nach Wien in die Sammlung des Fürsten von Kauniß gekommen. Eins der vortrefflichsten Gemählde des Leonardo, welches die Unterredung des Knaben Jesu mit den Lehrern im Tempel vorstellt [t], schmückt den Palast Pamfili zu Rom. Auch zwey ausgezeichnete Stücke in der kurfürstlichen Gallerie, nämlich eine Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers, und das berühmte Bildniß des Francesco Sforza dürfen wir hier nicht übergehen.

Ein fast eben so schätzbares Denkmahl seines Geistes als in seinen Gemählden hat dieser unsterbliche Künst-

t. In der Kirche S. Silvestro auf dem Monte Cavallo sieht man eine schöne Kopie davon, die Biagio Betti gemahlt.

Künstler und Denker in seinen Schriften hinterlassen, die aber freylich zum Theil durch unverzeihliche Vernachläßigungen verlohren gegangen, zum Theil noch nicht zu allgemeiner Benutzung der Welt mitgetheilt worden sind. Ich will hier die mancherley zerstreuten Nachrichten darüber zusammenstellen, und eine kurze Uebersicht davon geben.

Nur ein einziges vollständiges Werk von Leonardo ist bis jetzt im Druck erschienen, und zwar zuerst in folgender Ausgabe:

Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce con la vita dell' istesso autore scritta da Rafaelle du Fresne etc. Parigi 1651. fol. con fig.

Sie ist der Königin Christina von Schweden zugeeignet. Der Herausgeber, Raphael Trichet du Fresne, bediente sich dabey zweyer Handschriften, wovon die eine Hrn. von Chantelou, die andre Hrn. Tevenot zugehörte. Chantelou erhielt nämlich zu Rom von dem Ritter del Pozzo eine Abschrift seines Manuskripts, zu welchem Poussin, ein genauer Freund des letztgenannten, um den Text verständlicher zu machen, Figuren im Umrisse hinzugefügt hatte, und brachte sie im J. 1640 nach Frankreich. Errard legte die letzte Hand an die Zeichnungen, indem er sie schattirte. So sehr aber auch dieser Künstler bey den Franzosen geschätzt wird, so beklagte sich doch Poussin über die von ihm gemachten Veränderungen, und erkannte unter ihnen seine Umrisse nicht wieder. Andre sagen, er sey nur mit den Kupferstichen unzufrieden gewesen.

In demselben Jahre 1651 gab Chantelou's Bruder, der Hr. von Chambrai eine Französische Uebersetzung heraus.

Es folgten hierauf verschiedne andre Ausgaben. Eine zweyte Italiänische, zu Neapel im J. 1733 fol.

con

con fig. gedruckt, ist eine Wiederhohlung der Parisischen. Ich nenne noch folgende nach der Angabe des Hrn. von Murr [u], die mir sämtlich nicht zu Gesichte gekommen sind: Zwey Französische, Paris 1716 und 1724. 8; eine Englische, London 1721. 8; zwey Deutsche, Nürnberg 1724. 4. und Leipzig 1751. 8. Dagegen kenne ich eine andre Deutsche, Nürnberg 1747. 4. Die neuesten Ausgaben sind folgende, eine Spanische und eine Italiänische.

1. El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros, que sobre el mismo arte escribiò Leon Bootista Alberti, traducidos, e illustrados con algunas notas por *Don Diego Antonio Rejon de Silva* etc. Madrid 1784. 4.

Die auf dem Titel erwähnten Noten sind in geringer Anzahl und von gar keinem Werth.

2. Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, ridotto alla sua vera lezione sopra una Copia a penna di mano di Stefano della Bella, con le figure disegnate dal medesimo, corredato delle memorie per la Vita dell' Autore e del Copiatore. Firenze 1792. 4.

Ich habe nicht Zeit gehabt, diese Ausgabe genau zu vergleichen: die Figuren ausgenommen habe ich keine große Verschiedenheit darin bemerkt.

Es giebt auch eine Griechische Uebersetzung von obiger Schrift des Leonardo: sie befindet sich in der Bibliothek Nanni von der Hand eines gewissen Panagiota Doxara [x].

Man

u. Bibliotheque de Peinture T. I. p. 189.

x. No. 275 unter den Griechischen Handschriften, ein papierner Kodex in Folio, enthält nach der Angabe des Mingarelli (Graeci Codices etc. Bologniae 1784. p. 459) die

Man sieht aus einer Stelle des Vasari, daß man schon zu seiner Zeit damit umging, die Abhandlung von der Mahlerey drucken zu lassen. Bey Gelegenheit, daß er von seinen Handschriften spricht[y], sagt er: "Auch in den Händen des Mailändischen Mahlers N. N. sind einige Schriften von Leonardo, ebenfalls in verkehrten Schriftzügen mit der linken Hand geschrieben, die von der Mahlerey, und den Arten der Zeichnung und Färbung handeln. Jener kam nach Florenz um mich zu besuchen, wünschte dieses Werk drucken zu lassen, und nahm es in dieser Absicht mit nach Rom. was ferner daraus geworden ist, weiß ich nicht." Daß das Werk, da seine Bekanntmachung durch den Druck noch auf lange Zeit verschoben blieb,

die folgenden Artikel: 1) p. 2. Epist. Doxarae dedicatoria ad Dominum nostrum J. C. 2) p. 4. Leontii Hieromonarchi Peloponnesii epistola ad Lectorem de Panagiota Doxara agentis, et eius vita. 3) p. 6. Epist. Raphaelis Dufresne dedicatoria ad Christinam Suecorum reginam. 4) p. 7. Imago Leonardi pulcherrima calamo depicta, et eiusdem vita. 5) p. 16. Incipit opus Leonardi e Vincio cum picturis hic et illic calamo egregie efformatis. 6) Tum sequitur vita Leonis Baptistae Alberti, postea ipsius opus de pictura. 7) Andreae Pozzi opus. Titulus: *σύντομος διδασκαλία δία τὴν ζωγραφίαν τοῦ τειχοῦ τοῦ ανδρεά ποτζο.* 8) Demum Catalogus Pictorum veterum ac recentiorum. — Ich finde den della Valle hiebey im Irrthume, indem er obigen Kodex mit einem andern in derselben Nannianischen Bibliothek, No. 244. 4, (Mingarelli p. 433) verwechselt, der von einem gewissen Georgius Clontza geschrieben, und mit vielen Federzeichnungen verziert ist, die, wie man vermuthet, von einem aus Dalmatien gebürtigen Mahler, der unter der Regierung Sixtus des fünften zu Rom lebte, Natale Bonifacio, herrühren.

y. Ed. di Siena T. V, p. 36 sqq.

blieb, dennoch in der Handschrift fleißig von Mahlern studirt ward, bezeugt Antonio Franchi [z].

Mit tiefer Einsicht hat Leonardo in diesem Buche die Materien vom Licht, vom Schatten, von den Reflexen, und haupsächlich von den Hintergründen abgehandelt. Daß, da die natürlichen Körper meistens von krummen Linien begränzt sind, die eine gewisse Weichheit haben, es eine Hauptsache ist, die Umrisse sich sanft verlieren zu lassen; daß dieses nur vermittelst des Grundes zu bewerkstelligen ist, auf welchem ein Gegenstand erscheint; daß der innere Umriß des umgebenden Grundes und der äußre Umriß des Gegenstandes einerley sind, ja daß der letzte überhaupt nur durch Hülfe der von ihm verschiednen Umgebungen seiner Figur nach sichtbar wird; daß ferner nicht nur die Erscheinung der Figuren, sondern auch der Farben von den Umgebungen abhängig ist, und die Farben sich gegenseitig bestimmen, heben und schwächen, indem z. B. eine Sache von desto hellerer Farbe zu seyn scheint, je dunkler das ist, was ihr zum Hintergrunde dient; daß, wenn Gegenstände von gleicher Farbe vor einander erscheinen sollen, die verschiednen Grade der Helligkeit derselben, sie von einander sondern und entfernen müssen, indem die zwischen dem Auge und dem Gegenstande befindliche Luftmasse, je größer sie ist, desto mehr die Farben mildert und dämpft: alle diese Lehren hat da Vinci vollkommen verstanden, und auf das beste entwickelt, wie sich leicht durch eine Menge von Anfüh-

z. La Teorica della Pittura et. Lucca 1739. 8. p. 47. "Jo „mi ricordo, che da giovanetto lessi il trattato della Pit„tura del Vinci manoscritto, uscito dalle mani del gen„til Guido Reni dopo la sua morte; poichè in tal forma „vagava per le mani degli studiosi Pittori prima che fosse „stampato."

führungen beweisen ließe, wenn der Raum sie hier gestattete.

Außer obigem Werke ist nur noch ein Auszug oder ein Fragment einer Abhandlung des Leonardo über die Anatomie und Mechanik des menschlichen Körpers unter folgendem Titel im Druck erschienen:

Fragment d'un traité sur les mouvemens du corps humain & la maniere de dessiner les figures suivant des regles géometriques etc.

Ein Kupferstichhändler zu London E. Cooper veranstaltete zu Anfang dieses Jahrhunderts die Herausgabe: das ganze besteht nur in neun Folioblättern.

Wir erfahren aber sowohl aus seinen eignen Erwähnungen als aus Zeugnissen Anderer, daß er außerdem eine große Menge von Büchern geschrieben. Er führt (Cap. 22) eine von ihm aufgesetzte Abhandlung über die Anatomie des menschlichen Körpers an, die mit Zeichnungen versehen war. Eine andre über die Anatomie der Pferde wird vom Vasari[a], Borghini[b] und Lomazzo[c] erwähnt. Dieser fügt noch hinzu, er habe eine anatomische Figur eines Pferdes von Thon verfertigt, die nachher in den Besitz des Ritters Leone Aretino, eines Bildhauers, gekommen sey. Leonardo erwähnt ferner selbst (C. 81 und 110) sein Werk über die Perspektiv, welches in mehrere Bücher eingetheilt war; an einem andern Orte (C. 278) sein Werk über Lichter und Schatten[d]. Er verspricht (Cap. 212 und 223) ein Buch über die Bewegungen des Körpers, und über seine Theile, anatomisch betrachtet; auch (Cap.

a. Ed. di Siena T. V, p. 36.

b. Riposo di Rafaelle Borghini. Firenze 1584. 8. Lib. III, p. 371.

c. Trattato della Pittura Lib. II, cap. 19.

d. Dieß befindet sich in der Ambrosianischen Bibliothek.

(Cap. 268) eine Abhandlung über den Schwerpunkt und das Gleichgewicht des Körpers. Man behauptet, er habe auch eine Schrift über die Physiognomik hinterlassen [e]. Das ausführlichste Zeugniß über die Schriften dieses tiefsinnigen Künstlers giebt uns Lomazzo [f]. "Leonardo da Vinci hat die Anatomie der „menschlichen Körper und der Pferde gelehrt, die ich, „göttlich von seiner Hand gezeichnet, beym Francesco „Melzi gesehen habe. Auch hat er in Figuren alle „Proportionen der Glieder des menschlichen Körpers „dargelegt; er hat über die Perspektiv und über die Beleuchtung geschrieben, über die Art, die Figuren über „Lebensgröße zu zeichnen, und viele andre Bücher, „von denen ganz Europa voll ist, worin er die Bewegungen und Wirkungen die sich mathematisch betrachten lassen, gelehrt, und die Kunst gezeigt hat, große Gewichte mit Leichtigkeit fortzuziehen. — Ueberdieß hat er die Kunst erfunden Ovale zu drechseln. — „Er hat verschiedne Mühlen gezeichnet, worin man die „Pferde zum Mahlen gebraucht, u. s. w. Allein von „so vielen Werken ist nichts im Druck, sondern alles „bloß in seinen Handschriften vorhanden, die großentheils in die Hände des Pompeo Leoni, Bildhauers „bey dem Katholischen Könige von Spanien, gekommen sind, der sie vom Söhne des Francesco Melzi „empfangen."

Man weiß, daß eine Menge von Handschriften des Leonardo, nicht dreyzehn Bände, wie gewöhnlich irrig

e. Siehe de Piles in seinen Betrachtungen über das Leben des da Vinci, der das Zeugniß des Rubens anführt.

f. Giov. Paolo Lomazzo Idea del Tempio della Pittura. Milano. 1590. 4° Cap. 4. p. 17.

irrig wiederhohlt wird, sondern sechzehn Bände[g], in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand aufbewahrt werden. Sie sind auf folgende Art dahin gekommen. Ursprünglich gehörten sie der Mailändischen Familie Melzi: Francesco Melzi, ein Schüler des Leonardo, hatte sie von ihm selbst geerbt[h]. Nach dem Tode des Francesco bekümmerte sich eben niemand in der Familie sonderlich um diese Schriften, so daß ein gewisser Lelio Gavardi von Asola die bequemste Gelegenheit hatte sich der dreyzehn Bände zu bemächtigen, worin sie damals bestanden[i]. Er brachte sie nach Florenz, in der Absicht sie dem Großherzog Francesco von Medici zu verkaufen; aber der unvermuthete Tod des letztgenannten verhinderte die Ausführung dieses Plans. Gavardi ging also wieder in sich, und übergab dem Giovanni Ambrosio Mazzenta, einem Mailändischen Edelmanne, die Handschriften, damit er sie der Familie Melzi wieder zustellen möchte. Allein diese machte sich so wenig daraus, daß sie von den 13 Bänden nur 7 behielt; die übrigen 6 blieben in den Händen der Mazzenti, welche einen davon dem Herzog Carl Emanuel von Savoyen schenkten. Ambrosio Figini bekam einen andern, der nachher in den Besitz des Joseph Smith, welcher alle Zeichnungen Figini's käuflich an sich brachte, überging. Einen dritten erhielt der Cardinal Federico Borromeo, und bereicherte damit die Ambrosianische Bibliothek, mit deren Stif-

tung

g. Nämlich 2 in Folio, 3 in Quart, 3 in Oktav, 3 in Duodez, und 5 in Sedez.

h. S. den dritten Artikel seines Testaments, welches in die neue Ausgabe des Vasari T. V, p. 79 eingerückt ist.

i. Daher schreibt sich der oben angeführte Irrthum, als ob in der Ambrosianischen Bibliothek auch nur so viele enthalten wären.

tung er beschäftigt war. Die andern drey Bände, die bey der Familie Mazzenti geblieben waren, wurden ein Eigenthum des Pompeo Leoni; dieser vermehrte sie mit andern Sachen vom Leonardo, und setzte daraus einen sehr starken Band zusammen, der, wie man behauptet, 1750 Zeichnungen enthielt. Da in der Folge Galeazzo Arconati sie erstanden hatte, so machte er damit, nebst allem übrigen, was er von demselben Meister an sich gebracht hatte, was in zwölf Bänden bestand, im J. 1637 der Ambrosianischen Bibliothek ein Geschenk[k]. Man sagt, einer dieser Bände sey voll von Köpfen und Karikaturen, die sich auf 200 belaufen.

Was ferner die sieben Bände betrifft, welche sich die Familie Melzi vorbehielt, so glaubt man, sie seyen

k. Diese Freygebigkeit ist durch folgende in der Gemählde-Gallerie neben der Bibliothek in Marmor eingehauene Inschrift verewigt.

LEONARDI VINCI
manu & ingenio celeberrimi
lucubrationum Vol. XII.
habes o civis.
Galeaz. Arconatus
inter optimates tuos
bonarum artium cultor optimus
repudiatis regio animo
quos Angliae rex pro uno offerebat
aureis ter mille Hispanis
ne tibi tanti viri deesset ornamentum
Bibliothecae Ambrosianae consecravit.
Ne tanti largitoris deesset memoria
quem sanguis quem mores
magno Federico fundatori
adstringunt
Bibliothecae Conservatores
posuere
Anno MDCXXXVII.

seyen nach Spanien an den König Philipp gesandt worden [l].

Es ist eine natürliche Vermuthung, daß sich unter diesen handschriftlichen Schätzen der Ambrosianischen Bibliothek die bloß aus Anführungen bekannten und oben aufgezählten Schriften Leonardo's, die Kunst betreffend, alle oder großentheils befinden könnten. Sie wurde mir indessen nicht bestätigt, als ich deswegen bey dem schon öfter mit Ruhm erwähnten Carlo Bianconi anfragte. Er schrieb mir aus Mailand unterm 4ten Okt. 1790: "Was die Manuskripte des Leonar„do betrifft, so giebt es keine, außer in der Ambrosiani„schen Bibliothek, aber es sind nicht die, welche die schö„nen Künste nöthig haben würden. Lomazzo sagt, er „habe einige gesehen, welche man jetzt nicht mehr kennt." Es wäre sehr zu wünschen, daß wenigstens der Inhalt dieser Handschriften bekannt gemacht würde: ein Wunsch, dem sich leider die dortigen kriegerischen und politischen Begebenheiten für jetzt entgegenzustellen scheinen.

Es ist schon zu Anfange erwähnt worden, daß Leonardo auch die Poesie getrieben. Allein seine dichterischen Produkte sind der Nachwelt noch weniger zu gute gekommen als seine prosaischen. Nur ein einziges Sonnet hat uns Lomazzo erhalten [m]. Freylich ein geringer

l. S. Lettre sur Leonard da Vinci à Mr. le Comte de Caylus, von Mariette geschrieben und in das Italiänische übersetzt in den Letter. Pittor. T. II, p. 168 u. f. — Crespi behauptet in einem seiner Briefe, vielleicht nach Richardson (T. III, p. 37-38), daß in der Bibliothek des Klosters S. Michele in Bosco in Bologna einige Schriften des da Vinci aufbewahrt werden.

m. Trattato della Pittura Lib. VI, c. 2. p. 282.

Chi

ringer Ueberrest, der aber dennoch auch von dieser Seite Ehrfurcht vor jenem unsterblichen Geiste gebietet, und durch den strengen Ernst und die Gediegenheit der Sprüche bey der schlichtesten Einfalt des Ausdrucks im hohen Grade charakteristisch ist. Die Ursache, warum sich nicht mehr von Leonardo's Gedichten erhalten hat, ist wohl die, daß er meistens improvisirte.

Glücklicher ist man in Ansehung seiner Handzeichnungen gewesen. Da Leonardo unermüdlich in der treuen Nachahmung der Natur war, und besonders den wahrsten Ausdruck jedes Charakters und jeder Leidenschaft zu erhaschen suchte, so pflegte er immer ein Büchlein bey sich zu führen, worin er auf mehreren Blättern alle die verschiednen Bildungen von Stirn, Nase, Mund und Kinn, welche die Natur irgend hervorbringen kann, gezeichnet hatte [n]. Wenn er nun irgendwo einen Menschen mit einer auffallenden Physiogno-

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia;
Che quel che non si può folle è volere.
Adunque saggio l'uomo è da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia.
Però che ogni diletto nostro e doglia
Sta in sì e nò soper, valer, potere.
Adunque quel sol può, che col dovere
Ne trae la ragion fuor di sua soglia.
Nè sempre è da voler quel che l'uom pote.
Spesso par dolce quel che torna amaro.
Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'ebbi.
Adunque tu Lettor di queste note,
S'a te vuoi esser buono e a'gli altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debbi.

Mir sind von diesem Sonett zwey Deutsche Uebersetzungen bekannt, die eine von meinem schätzbaren Freund, dem Hrn. Rath Schlegel, die andere von unserem ehemaligen Professor Meyer.

n. Leon. da Vinci Tratt. Cap. 95. 189 und 190.

siognomie antraf, oder eine ihm interessante Leidenschaft beobachtete, so trug er sie sogleich in sein Büchelchen ein. Sein Eifer hiebey ging so weit, daß er sogar die Verurtheilten bis zu ihrer Hinrichtung begleitete, um alle ihre Bewegungen zu bemerken [o]. Auf diese Art sammelte er sich einen großen Haufen von Karikaturen; dieß war aber bey ihm ein tiefes physiognomisches Studium, da die Caracci, von denen man auch weiß, daß sie viele Karikaturen gezeichnet, es bloß zum Scherze und als das Spiel einer müßigen Phantasie trieben.

Lomazzo [p] erwähnt ein Büchelchen mit ungefähr 50 Karikaturen des Leonardo, welches damals Aurelio Lovino besaß. Wahrscheinlich sind dieß dieselben, welche Wenzel Hollar nach den im Besitz des Grafen Arundel befindlichen Originalen in Kupfer gestochen hat. Doch die schönste Sammlung hat der verdienstvolle Graf Caylus gestochen, und mit dem oben angeführten Briefe des Mariette bekannt gemacht:

Recueil de Têtes de caractère & de charge, dessinées par Leonard da Vinci Florentin et gravées par M. le C. de C. 1730.

Man hat davon einen deutschen Nachstich:

Leonardo da Vinci Köpfe nach C. de C. gestochen von J. A. P. Augspurg. fol.

Dieß könnte vielleicht dieselbe Sammlung seyn, die ehedem der Cardinal Silvio Valenti besessen hat [q]. Hie-

o. Lomazzo Lib. II, cap. I, p. 107.

p. Trattato etc. Lib. VI, cap. 32. p. 360 nach der Ausgabe von Mailand 1584.

q. S. Letter. Pittor. T. II, p. 170.

Hieher gehören auch noch:

Desseins de Leonard de Vinci, gravés par Charles Joseph Gerli. Milano 1784. fol.

Osservazioni sopra i Disegni di Lionardo dall' *Abate Amoretti*. Milano 1784.

Gegenwärtig ist der Anfang gemacht worden, die zahlreichen Handzeichnungen von Leonardo, die sich in der Sammlung des Königs von England befinden, in Kupfer zu stechen:

Imitations of original Designs by Leonardo da Vinci, consisting of various drawings etc. in his Majesty's Collection, published by *Josh. Chamberlaine*. London 1796. No. 1. fol.

Dieser Heft enthält ein sehr schönes Bildniß des Mahlers an der Spitze, alsdann ein kurzes Leben von ihm, und fünf Zeichnungen, worunter zwey anatomisch sind, mit vielen Anmerkungen, nach Leonardo's Gewohnheit verkehrt mit der linken Hand geschrieben, so daß man sie im Spiegel lesen muß. Aus eben derselben Sammlung hat man noch einen andern besonders gelieferten Kupferstich [r] nach einer anatomischen Zeichnung. Sie stellt den Aufschnitt der Figur eines Mannes und einer Frau im Beyschlafe vor, ist ebenfalls mit dergleichen Anmerkungen versehen, und in der That die seltsamste Idee, die sich denken läßt.

Ich beschließe die Litteratur des da Vinci mit einer Nachricht, die den Freunden der Geschichte der Kunst nicht anders als angenehm seyn kann: nämlich daß der schon durch andre Schriften in diesem Fache bekannte Abate

r. Unser berühmter Hr. Hofrath Blumenbach hat die Güte gehabt ihn mir mitzutheilen.

Abate Comolli damit beschäftigt ist, ein ausführliches Leben des Leonardo zu schreiben, wenn es nicht etwa schon erschienen ist.

* * *

Die vorzüglichsten Schüler des Leonardo sind folgende: Cesare da Sesto, der aber auch die Werke Raphaels sehr studirte; Bernardino Luvino, ein ausgezeichneter Mahler, der sich ebenfalls den Styl Raphaels aneignete, und ihn mit dem seines Lehrers zu verbinden wußte; Andrea Salaino, und Francesco Melzo, den wir schon als Erben Leonardo's genannt haben: beyde Lieblinge ihres Meisters. Vasari nennt noch den Giov. Antonio Boltraffio, der aber schon im J. 1516 starb, und Andre rechnen auch den Lorenzo Lotto unter die Schüler des da Vinci. Wie viel Vortheil Fra Bartolomeo della Porta und so viele andre Künstler aus dem Studium seiner Werke gezogen, werden wir bald Gelegenheit haben zu sehen.

Baccio (Bartolomeo) della Porta wurde im J. 1469 in der Nachbarschaft von Florenz gebohren. Sein eigentlicher Geschlechtsnahme ist völlig unbekannt geblieben; den Nahmen della Porta hat er bloß davon bekommen, daß er bey Verwandten in der Nähe des Thores S. Pietro Gattolino wohnte, denselben aber lebenslang behalten, ob er gleich in der Kunstgeschichte bekannter unter dem Nahmen Fra Bartolomeo di S. Marco ist, den er bey seiner Einkleidung als Dominikaner erhielt. Er wurde als Knabe dem Cosimo Rosselli zum Unterricht übergeben, verließ jedoch in der Folge diesen Lehrer, und legte sich hauptsächlich auf das Studium der Werke des

Leonar-

Leonardo. Auf diese Art machte er große Fortschritte in der Zeichnung, noch mehr aber im Kolorit, und vereinigte sich zu gemeinschaftlichen Arbeiten mit Mariotto Albertinelli. Indessen beherrschte von Jugend auf ein religiöser Hang sein sanftes, furchtsames Gemüth, und er hatte diese Lebensart noch nicht lange geführt, als er sich unwiderstehlich getrieben fühlte, in den Dominikaner-Orden zu treten. Vielleicht hatte auch der Fanatiker und Demagog Savanarola, dem er sehr ergeben war, Einfluß auf diese Entschließung. Allen seinen Freunden misfiel sie freylich aufs äußerste, vorzüglich seinem Mitschüler Mariotto, mit dem er schon verschiedne Arbeiten gemeinschaftlich unternommen hatte; um so mehr, da man es damals für ausgemacht hielt, er werde die Mahlerey für immer aufgeben. Er ließ sich indessen nicht abhalten, und nahm zu Prato das Ordenskleid. Von da kam er nachher in das Kloster des h. Markus zu Florenz, woher sein oben erwähnter Beynahme herrührt.

Vier Jahre hindurch hatten sich die Ordensgebräuche und die Andachtsübungen seines Geistes so ausschließend bemächtigt, daß er nicht nur den Bitten seiner Freunde, sondern sogar des Priors alle Mahlerarbeit abschlug. Nach einer so langen Pause erwachte endlich die Liebe zur Kunst wieder in ihm, und er ergab sich ihr mit erneuertem Eifer. Um diese Zeit war es, daß Raphael einen Besuch in Florenz machte [s], bey welcher Gelegenheit diese beyden vortrefflichen Männer genaue Freundschaft stifteten. Ohne Eifersucht suchten sie sich gegenseitig in der Kunst weiter zu bringen: Raphael zog nicht wenig Vortheil von der lieblichen Verschmelzung der Farben, worin Bartolomeo Mei-

s. S. oben S. 87.

Meister war; und dieser, dem es an Kenntniß der Regeln der Perspektiv fehlte, wurde in diesem so nothwendigen Theile der Kunst vom Raphael unterrichtet.

Ein Kommentator des Vasari [t] hat gegen den letzten Umstand Zweifel erhoben, weil Bartolomeo damals schon 35 Jahre, Raphael aber kaum 21 alt war; es sey also für jenen zu spät gewesen, noch die Perspektiv zu lernen. Auch glaubt er den Vasari in Widerspruch mit sich selbst zu finden, indem derselbe im Leben des Bramante erzählt, Raphael habe in der Architektur viel von ihm gelernt. Allein der Urheber dieser Bemerkung unterscheidet Architektur und Perspektiv, zweyerley völlig von einander unabhängige Kenntnisse, nicht gehörig. Man kann ein großer Architekt für wirkliche Gebäude seyn, ohne sich bey ihrer Darstellung auf Gemählden sonderlich auf die Perspektiv zu verstehen; noch weit mehr ist dieß bey den Verkürzungen an belebten Figuren der Fall: Raphael konnte also auf der andern Seite dem Bartolomeo sehr wohl die Perspektiv der Flächen, die verhältnißmäßige Verkleinerung der Gegenstände u. s. w. mittheilen, und nachher vom Bramante die Architektur, um Gebäude aufzuführen, erlernen.

Das Verlangen, Rom und die Werke seines Freundes Raphael zu sehen, dessen Ruhm immer höher stieg, bewog den Bartolomeo sich von seinem Oberen die Erlaubniß zu einer Reise dahin zu erbitten. Er führte sie auch wirklich aus; doch sey es nun, daß die Herrlichkeiten des Griechischen und Römischen Alterthums, und die Meisterwerke Raphaels und Michelan-

t. S. Ed. di Siena T. V, p. 182, wo diese Note dem Bottari zugeschrieben wird. Ich finde sie jedoch nicht in der Ausgabe des Bottari, wohl aber in der Florentinischen T. III, p. 116.

chelangelo's seinen Geist auf einmal zu sehr betäubten, oder eine andre zufällige Ursache: genug, es wollte ihm mit zwey Gemählden, die er zu Rom unternahm, nicht recht gelingen; er ließ sie unausgeführt, und kehrte zu seiner geliebten Heimath in Florenz zurück. Raphael vollendete sie, und sie werden in dem Palast von Montecavallo aufbewahrt.

Nach seiner Rückkehr mahlte er einen schönen h. Sebastian, der für die Klosterkirche bestimmt war, aber, wie es scheint, für ein kirchliches Gemählde ein zu liebenswürdiges Ansehen hatte. Vasari erzählt, die Mönche hätten in der Beichte erfahren, daß Frauen beym Anblicke dieses Heiligen, durch die gefällige nnd allzufreye Nachahmung der Natur, zur Sünde wären gereizt worden; sie hätten das Bild also aus der Kirche weggehängt, ein gewisser Giov. Battista della Palla habe es gekauft, und dem Könige von Frankreich zugeschickt. Mariette hat dieß Bild in Frankreich nicht auffinden können, ungeachtet er sich alle ersinnliche Mühe gegeben.

In einem größeren Style, als der ihm gewöhnlich eigen war, mahlte er einen heil. Markus, der sich jetzt im Palast Pitti befindet, und dem Jesaias von Raphael in der Kirche des h. Augustin zu Rom weder in der Zeichnung noch im Ausdrucke im geringsten nachsteht.

Daß dem Bartolomeo die Erfindung des Modelles von Holz oder des Gliedermannes zugeschrieben wird, habe ich schon in der Geschichte der Römischen Schule erwähnt [u]. Vasari bewahrte das ursprüngliche Modell des Erfinders, ob es schon von Holzwürmern zerfressen und sonst verdorben war, als eine große Seltenheit auf.

Die:

u. S. oben S. 109.

Dieser fleißige Künstler pflegte seine Bilder, ehe er sie mit Farben ausführte, grau in grau zu mahlen: eine Methode, die freylich ermüdend aber doch nicht verwerflich ist, weil man auf diese Art die richtige Abstufung des Helldunkels desto gründlicher studiren kann. In der Gallerie zu Florenz sieht man ein solches Bild des Bartolomeo, das die Schutzheiligen der Stadt vorstellt. Es wurde nicht in Farben ausgeführt, weil er krank ward, während er daran arbeitete, und bald darauf starb. In der zu eben dieser Gallerie gehörigen Sammlung von Handzeichnungen findet man auch eine Skizze desselben Bildes, worauf die Bekleidung der Figuren weggelassen ist: eine Weise, woran sich auch Raphael gewöhnt hatte [x].

In der Zeichnung des Fra Bartolomeo ist viel Grazie; ich gestehe, daß ich nicht mit Lanzi die Großheit des Michelangelo darin entdecken kann, dagegen hat sie viel von der Raphaelischen Art an sich. Was das Kolorit betrifft, so ist er ganz aus dem Charakter der übrigen Florentiner seines Zeitalters (doch mit Ausnahme des Andrea del Sarto) herausgegangen, und scheint sich die den Venezianischen und den besten Lombardischen Mahlern eigne Verschmelzung der Farben zum Ziel gesetzt zu haben. Besonders besitzt er die Kunst, einen gewissen Duft über seine Figuren zu verbreiten, der sie hervortreten macht, und ihnen einen Schein des Lebens giebt. Die schönsten Stücke von ihm besitzt die großherzogliche Gallerie zu Florenz; doch finden sich auch sehr schätzbare in nicht geringer Anzahl in den Dominikanerklöstern in ganz Toscana zerstreut.

Dieser

x. Man sehe verschiedne unter den Skizzen von ihm, die Crozat bekannt gemacht.

Dieser große Meister starb im J. 1517. Seine ausgezeichnetsten Schüler waren Checchino del Frate, Benedetto Ciamfanini, Gabbriel Rustici, und Fra Paolo von Pistoja. Der letzte erbte alle Kunstsachen seines Lehrers, von denen er in der Folge für seine eignen Arbeiten Gebrauch machte.

Ridolfo di Domenico Ghirlandajo hat sich hauptsächlich unter Fra Bartolomeo gebildet, ob er gleich auch die Werke des Michelangelo sehr studirt hatte. Er wußte sich viel von Raphaels Weise zu eigen zu machen, dessen genauer Freund er war, und der ihn so sehr schätzte, daß er ihm, als er auf Befehl Julius des zweyten nach Rom gehen mußte, auftrug, ein Gemählde, welches er auf Bestellung einiger Sienesischen Edelleute angefangen hatte, zu vollenden. In der Folge bemühte sich Raphael sehr, ihn zu sich nach Rom zu ziehen; aber Ridolfo, der sich noch nie, so zu sagen, auch nur einen Schritt von Florenz entfernt hatte, war nicht zur Annahme der Einladung zu bewegen. Zwey seiner vorzüglichsten Werke werden jetzt in der Mahler-Akademie zu Florenz bewundert [y].

Als einen Mitschüler des Fra Bartolomeo und Theilnehmer an vielen seiner Arbeiten haben wir schon oben den Mariotto Albertini genannt. Er legte sich sehr auf das Studium der Ueberbleibsel des Alterthums, die in dem Landhause Lorenzo von Medicis, des Prächtigen, gesammelt waren. Die Manier des Bartolomeo wußte er sehr genau nachzuahmen; als dieser in den Orden trat, vollendete Mariotto verschiedne von ihm unvollkommen gelaßne Werke so, daß sie von

y. Zur Zeit des Vasari waren sie im Besitz der Brüderschaft des heiligen Zanobius.

von einer einzigen Hand herzurühren scheinen. Doch mit dem Fortgange der Jahre verlor sich diese Aehnlichkeit, und Mariotto blieb weit hinter seinem Freunde zurück.

Albertinelli hatte verschiedne Schüler; die vorzüglichsten darunter waren Giuliano Bugiardini, Franciabigio, und Visino von Florenz. Der letzte ließ sich in Ungern nieder, wo er auch sein Leben beschloß. Vasari nennt darunter auch den Innocenzo von Imola, von dem wir an einem andern Orte reden werden.

In diese Zeit fällt auch Franeesco Granacci, ein schätzbarer Mahler, der sich aber hauptsächlich dadurch bekannt gemacht, daß er die Erfindung der Maskeraden und andrer Volksfeste vervollkommt hat, welche damals zu Florenz mit großem Pomp und allgemeinem Beyfalle begangen wurden [z].

Andrea del Sarto,

geb. zu Florenz 1488, gest. 1530.

Der eigentliche Nahme dieses Künstlers, der die mehrsten Eigenschaften der großen Meister der Florentinischen Schule in sich vereinigte, ist Andrea Vannucchi, er ist aber fast nur unter dem obigen in der Kunstgeschichte bekannt. Unglücklicher Weise fiel er in seiner frühesten Jugend in die Hände eines ungeschickten Lehrers, des Gian. Barile, eines Mahlers ohne alles Verdienst. Hierauf kam er in die Schule des Piero di Cosimo, und endlich vollendete er seine Bildung durch das Studium der schon erwähnten berühm-

z. S. Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate etc., andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici, fino all' anno 1559 etc. Cosmopoli. 1750.

rühmten Cartons von Leonardo und Michelangelo, und erreichte einen so hohen Grad von Vollkommenheit in der Kunst, daß man ihn den berühmtesten Mahlern Italiens gleichstellen muß.

Andrea stiftete eine unzertrennliche Freundschaft mit einem andern Florentinischen Mahler dem Marcantanio Franciabigi. Sie eröffneten sogar eine gemeinschaftliche Werkstätte, und führten in der Folge viele Arbeiten in Verbindung aus.

Unter der großen Anzahl von Gemählden des Andrea, die zu Florenz vorhanden sind, verdienen zwey im Serviten-Kloster befindliche, das eine im Vorsaal der Kirche, das andre in dem Bogen im Gewölbe über der Seitenthür derselben, eine vorzügliche Erwähnung. Man bemerkt daran in den Bewegungen etwas von der nachdrücklichen Kühnheit des Michelangelo, das aber durch gefällige Tinten im Geschmack des Fra Bartolomeo, und durch Leonardo's auserlesene, gelehrte Führung des Pinsels gemildert wird.

Ungeachtet Andrea im Stande war, solche Meisterwerke zu liefern, so warfen ihn doch Viele vor, es fehle ihm an dem zur Komposizion nöthigen Feuer der Begeisterung, weil er sich für einige seiner Zusammensetzungen gewisser damals herausgekommener Kupfer von Albrecht Dürer bediente, indem er sie nach seinem Geschmack umbildete. Auch Vasari, sein Schüler, muß unter diese partheyischen Ankläger gerechnet werden, da er, statt seinen Meister gegen die völlig ungegründete Beschuldigung in Schutz zu nehmen, ein verdächtiges Stillschweigen beobachtet. Ueberhaupt scheint Vasari einen besondern üblen Willen gegen den wackern Andrea gehegt zu haben. Keine andre Lebensbeschreibung in seinem ganzen Buche hat von der ersten zur zweyten Ausgabe eine so große Veränderung erfah-

ren,

ren, als die des letztgenannten. Vasari hatte nämlich in der ersten eine Menge Züge, den sittlichen Charakter des Andrea und seiner Frau betreffend, aber ohne allen Bezug auf die Kunst, angebracht, die er nachher wegließ [a]. Was die, dem Andrea ebenfalls vorgeworfne, Wiederhohlung einmal gebrauchter Ideen in der mahlerischen Komposizion anlangt, so verweise ich auf das, was ich bey Gelegenheit des Pietro Perugino und des Federico Barozzi gesagt habe.

Eines der bewundernswürdigsten Gemählde des Andrea del Sarto ist das auf der Tribune der großherzoglichen Gallerie, welches den todten Christus mit der Jungfrau und einigen Heiligen vorstellt [b]. Der Abate Lastri, der Verfasser des so eben angeführten Werkes, sagt über dieses Bild, daß die Lieblichkeit des Kolorits besonders an den Köpfen und Händen, und der wahre, genau richtige Ausdruck, die Vorstellung veranlassen, es sey mit großem Studium in der Einsamkeit gemahlt worden; vielleicht habe es Andrea also damals verfertigt, als er sich vor den Verwüstungen der Pest an den Fuß eines abgelegenen Berges geflüchtet hatte. Wenn diese Vermuthung wahr ist, so muß es eine seiner letzten Arbeiten gewesen seyn.

Es waren einige Gemählde des Andrea nach Frankreich gekommen, an denen Franz der erste ein so großes Wohlgefallen fand, daß er sich ungemein freute, als er erfuhr, er könne den Künstler selbst in seine Dienste bekommen. Dieser ging auf das Versprechen eines ehrenvollen Gehalts im J. 1518 nach Frankreich, und war anfangs über diese Veränderung seiner nicht allzugünsti-

a. Man sehe die Ausgabe von Siena, wo alles Weggelassene in den Noten wieder hinzugefügt ist.

b. Einen Kupferstich davon enthält die Etruria Pittrice No. 40.

günstigen Lage auf dem Gipfel des Glücks. Allein die Liebe zu seiner Gattin (die auch fast auf allen seinen Gemählden, entweder als Madonna oder sonst vorkömmt) bewog ihn nicht nur den Aufenthalt in Frankreich wieder aufzugeben, sondern auch seinen freygebigen Beschützer mit Undank zu belohnen. Er versprach nämlich dem Könige, baldigst zurückzukehren, und nahm es auf sich in Italien Stücke von den berühmtesten Meistern für ihn zu erstehen. Hiezu wurden ihm also die nöthigen Summen ausgezahlt. Kaum aber war Andrea wieder in Florenz angekommen, so dachte er, berauscht von den Umarmungen seiner geliebten Frau, nicht mehr an das Arbeiten, und vergaß so ganz die Verbindlichkeiten gegen seinen Fürsten, daß er alles für den Ankauf von Gemählden empfangene Geld für andre Dinge ausgab. Zu spät sah er seinen Fehler ein: alles, was er nunmehr versuchte, um den gerechten Unwillen des Königs zu besänftigen, war vergeblich. Unter andern mahlte er ein außerordentlich schönes Bild von der Opferung Abrahams, das er zu diesem Zwecke für Franz den ersten bestimmte. Aber dieser wollte nichts davon hören, und das Gemählde ist, nachdem es durch verschiedne Hände gegangen, gegenwärtig in der Kurfürstlichen Gallerie zu Dresden befindlich, und macht eine Hauptzierde derselben aus[c].

Als

c. Wie nothwendig es für die Großen ist, die Kabinette oder Gallerien anlegen wollen, oder wenigstens für die Minister, denen von ihren Fürsten die Aufsicht über dieselben anvertraut wird, die Geschichte der Mahlerey, und insbesondre der Wanderungen der Gemählde zu studiren, davon mag folgendes zum Beweise dienen. Vasari erzählt von diesem Bilde, es sey eines von den zweyen gewesen, die er auf Anrathen des Giov. Battista della Palla

Als Friederich der zweyte, Herzog von Mantua, durch Florenz ging, um den Pabst Clemens dem siebenten seine Aufwartung zu machen, sah er daselbst das schöne Bild Leo des zehnten, zwischen denen der Kardinäle Julius von Medicis und de Rossi, ein unsterbliches Werk Raphaels. Er war ganz davon bezaubert, und bat es sich von Clemens dem siebenten zum Geschen-

Palla gemahlt, und womit dieser unternommen, ihn wiederum bey Franz dem ersten in Gunst zu setzen. Nach dem Tode des Andrea, und der Verhaftung des della Palla, habe Filippo Strozzi es an sich gekauft, und dem Alfonso Davalos, Marchese del Vasco, geschenkt, der es nach der Insel Ischia habe bringen lassen, u. s. w. Eben dasselbe bezeugt auch Baldinucci, und fügt hinzu (T. IV, p. 96), das Bild sey nach Florenz zurückgekommen, und lange Zeit im Besitz der dortigen Fürsten in der großherzoglichen Gallerie geblieben. Wie derselbe Schriftsteller erzählt (T. XVII, p. 76), ging es nachher nach Modena, und von da nach Dresden, wo es noch gegenwärtig steht, wo ich es vor wenigen Jahren mit dem größten Vergnügen betrachtete. Dessen ungeachtet heißt es in *Terkoven Memoires* genealogiques de la maison de Medicis L. XV, p. 164. "Le sacrifice d'Abraham, où l'on remarque une maniere grande et supérieure au faire ordinaire de ce maître. Il y a quelques années que Msgr. le Prince Stadhouder a fait l'acquisition de ce divin tableau, qu'il ne tient qu'à nous d'aller voir, et d'admirer quand il nous plait. Le feu Roi de Pologne, Electeur de Saxe, l'avoit acheté du Duc de Modene, *et c'est de la Galerie de Dresde qu'il a passé dans le cabinet de S. A. S.* Und nachher fügt er hinzu: Le comble de l'extravagance seroit de douter de l'originalité du tableau de la Haye qui très certainement est celui de Dresde et de Modene. Wie kommt es, daß von Dresden aus kein Direktor der Künste, Aufseher der Gallerie, oder sonst jemand, dieser falschen und für den Ruhm der dortigen Sammlung nachtheiligen Behauptung widerspricht, da ein solches Stillschweigen das Publikum doch zweifelhaft machen könnte?

Geschenke aus, welcher es ihm denn auch zugestand, und an Octavian von Medicis den Auftrag nach Florenz schickte, es einzupacken und nach Mantua zu senden. Octavian, der Florenz eines solchen Schatzes nicht berauben wollte, zog die Sache, unter dem Vorwande, daß er einen neuen Rahmen um das Bild machen lasse, in die Länge; unterdessen ließ er heimlich den Andrea del Sarto eine Kopie davon verfertigen, die mit einem prächtigen Rahmen verziert, dem Herzoge zugeschickt ward. Nun befand sich gerade damals Giulio Romano zu Mantua, der an dem Original unter Raphaels Aufsicht an den Gewändern mitgemahlt hatte. Ungeachtet dessen erkannte er die Kopie ohne Anstand für das ächte Gemählde Raphaels, und die Sache wäre vielleicht niemals herausgekommen, wenn nicht Vasari, der als ein Anhänger des Hauses Medicis von dem Geheimnisse unterrichtet war, und noch sehr jung nach Mantua kam, dem Giulio aus dem Irrthume geholfen hätte, indem er ihm das darauf angebrachte Merkzeichen des Andrea zeigte. Giulio war vor Erstaunen außer sich, und schätzte darum das Werk nicht weniger, als wenn es wirklich von der Hand seines Meisters gewesen wäre. Er behauptete vielmehr, man müsse es noch viel mehr schätzen, weil es etwas außerordentliches sey, daß ein so vortrefflicher Meister die Manier eines andern so ganz annehmen könne [d].

Diese

d. Bottari sagt in einer Note zu dieser Stelle des Vasari: "Ho sentito dire da Anton Domenico Gabbiani pittore eccellente, e che sapeva bene la storia della pittura, e che era nato poco dopo la metà del secolo antecedente, e aveva praticato molti vecchi pittori, che il segno, che fece Andrea sulla sua copia, fu, che scrisse il suo nome

Diese merkwürdige Anekdote kann manchen Künstlern und noch vielmehr gewissen eingebildeten Liebhabern zur Warnung dienen, die sich anmaaßen, sobald sie

nome sulla grossezza della tavola, la qual grossezza riman nascosa nella cornice, dalla quale avendo Giorgio fatto trarre il quadro, fece leggere a Giulio il nome d' Andrea. Questo quadro con tutti gli altri, che appartenevano al duca di Parma, fu trasportato a Napoli, dove con particolar industria lo vidi tre anni fa, e tornai a rivederlo due volte, ma non potetti ottenere di farlo calare, e cavar dalla cornice per verificare questo fatto. Quel che posso asserire è, che questa è una delle piu stupende pitture, che io abbia veduto, e par fatto sei mesi addietro al piu. Jo ho fresco alla memoria l' originale di Raffaelle, che rividi non sono molti anni; e dico che occultando i nomi degli autori, e questo fatto, molti anche intendenti prenderebbero, se fosse data loro l' elezione, piuttosto la copia, che l' originale; il quale di presente è alquanto annegrito sì ne'panni, e sì nelle carni; e la copia, oltre la freschezza, è piu pastosa, e morbida e nelle carni, e ne'panni. Anche il Richardson tom. 3. a. c. 665. dice, che viè chi pretende darla man ritta alla copia. Ma per giudicarne bene, bisognerebbe veder l'un accanto all'altro. Egli per altro stima piu l' originale, ma tuttavia dubita d'esser ingannato dalla prevenzione a favore di Raffaelle. Essendovi dipinto il Cardinale de' Rossi, apparisce, che l'originale fu fatto tra il 1517, e 1519. che tanto questo Cardinale durò in quella dignità. Andrea poi lo dovette copiare circa il 1525. poichè il Vasari dice, che ciò seguì, quando giovanetto stava alla scuola d' Andrea, che giusto fu nel 1525. o in quel torno. Sarebbe necessario, che tutta questa istoria fosse a notizia, o presente alla memoria di chi ha la cura di conservare la preziora quadreria di S. M. il re di Napoli per far piu giusta stima di questo famoso e stupendo quadro." Es muß von eben diesem Bilde noch eine andre schöne Kopie geben, nur weiß ich nicht, wo sie hingerathen seyn mag; Vasari hat sie für den Octavian von Medicis gemahlt, als dieser das Original dem Herzog Kosmus übergeben mußte.

sie in eine Gallerie hineintreten, nicht nur alle Meister zu nennen, sondern auch die Kopien von den Originalen zu unterscheiden; da es doch eben diesen angeblichen Kennern manchmal an den gehörigen Kenntnissen fehlt, um nur das Gute vom Schlechten unterscheiden zu können. Dieß letzte ist aber der unterste Grad der Kunstkenntniß. Eine höhere Stufe ist es schon, den Nahmen des Meisters angeben zu können, und die sichre Unterscheidung der Originale von Kopien erfordert am allermeisten.

Die unabhängige Beurtheilung vom Werthe eines Gemähldes, die Unterscheidung des höchst Vollendeten vom Schönen, des Schönen vom Guten, vom Mittelmäßigen, vom Schlechten, kann sich theils auf das Poetische, theils auf das eigentlich Mahlerische beziehn. Um zu entscheiden, ob die Erfindung des Ganzen schicklich und edel, ob der den Figuren ertheilte Ausdruck dem Gegenstande, und dem Antheile, den jede der Personen an der Handlung hat, angemessen, ob die Allegorie deutlich und dichterisch, ob das Kostum gehörig beobachtet sey, bedarf man nur allgemeine Bildung des Geistes, und ein feines, regsames Gefühl. Um hingegen über Zeichnung, Kolorit, Beleuchtung, und die Handgriffe der Behandlung, oder das, was der große Haufen das Mechanische der Kunst nennt, was aber von dem höchsten und reifsten Nachdenken über sie abhängt, urtheilen zu können, muß man gründliche Einsicht in die Regeln der Kunst besitzen. Wenn man sie ohne praktische Kenntniß bloß spekulativ studirt hat, so wird man vielleicht für den Eindruck eines guten Gemähldes empfänglich seyn, aber man wird dasjenige, wodurch ein gewisses Werk sich eigentlich auszeichnet, nicht bestimmt entwickeln, und sein Urtheil nicht mit Gründen belegen können.

Der zweyte Grad der Kennerschaft, nämlich die Nahmen der Urheber angeben zu können, erfodert eine große Uebung. Man muß mit der genauesten Aufmerksamkeit eine unzählige Menge von Gemählden von allen Schulen gesehen und geprüft haben, so daß man die unterscheidenden Merkmahle der verschiednen Schulen, ihre vorzüglichsten Meister, welchen herrschenden Geschmack jeder derselben eingeführt, wie ihn Hunderte nachgeahmt, wie sie ihn verändert, u. s. w. vollkommen inne hat. Um ferner über einen gewissen Meister zu urtheilen, reicht es nicht hin drey oder vier Gemählde von ihm gesehn zu haben: man muß viele aus verschiednen Perioden seines Lebens gesehen, und über die Fortschritte des Künstlers, über die Veränderungen in seiner Manier, über die Gemählde, welche seine Schüler in der Schule mit Beyhülfe ihres Meisters ausgeführt, endlich über seinen Geist, Betrachtungen angestellt haben. Das letzte ist freylich das am leichtesten der Beobachtung sich entziehende, aber auch das entscheidendste Kennzeichen: denn der Geist ist es eben, was der Meister den Schülern nicht mittheilen kann; und wer sich alle einzelnen Eigenschaften eines Künstlers gemerkt hat, ohne seinen Geist gefaßt zu haben, kann ihn noch nicht mit Sicherheit als den Urheber eines Werkes angeben.

Wenn ich die Unterscheidung der Originale von Kopien für den höchsten Grad der Kennerschaft erklärte, so versteht es sich von selbst, daß nicht von mittelmäßigen Kopien, sondern nur von guten die Rede war, welche auch den einsichtsvollsten manchmal eine Zeitlang im Zweifel erhalten können. Bey diesen können noch sehr verschiedne Grade der Vollkommenheit Statt finden: eine Kopie kann treu aber knechtisch, sie kann mit Leichtigkeit aber ohne Treue, und endlich bey

der Leichtigkeit dennoch treu gemahlt seyn. Kopien der ersten Art ahmen Zeichnung und Farbengebung genau nach, aber die im Original kecken Pinselstriche und frey aufgesetzten Lichter, sind hier steif und ängstlich: sie können daher wohl in einer gewissen Entfernung das Auge betrügen, aber in der Nähe muß sich die Täuschung zerstreuen. Auch ist zu bemerken, daß die Kopien, wenn sie nicht in den ersten zwey oder drey Jahren verfertigt worden sind, Trotz aller Genauigkeit, einen dunkleren Ton, besonders in den Schatten, zu haben pflegen als die Originale. Die leichten, aber nicht treuen, Kopien können ebenfalls nur auf den ersten Blick täuschen; aber die wenig gründliche Aehnlichkeit, sowohl in den Formen als in der Behandlung der Farben, muß sie bey näherer Betrachtung verrathen. Die dritte Art endlich, welche Leichtigkeit mit Treue vereinigt, kann auch die geübtesten Kenner und selbst große Künstler, in Verlegenheit setzen, besonders wenn eine solche Kopie kurze Zeit nach dem Originale gemahlt ist [e]. In solchen Fällen bleibt dann nichts übrig, als zu den historischen Nachrichten seine Zuflucht zu nehmen. Nur diese haben die Entscheidung gegeben, daß unter den vier Bildern Johannis des Täufers von Raphael,

e. Der Abbé Dubos hat in seinen Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture sehr gut gezeigt, wie schwer es ist, den Urheber eines Gemähldes zu errathen. Wenn Dargenville mehr praktische Kenntnisse von der Kunst gehabt hätte, so würde er sich in seinem Discours préliminaire nicht solche Blößen gegeben haben, indem er Regeln vorschreiben will, wie man die Urheber von Zeichnungen und Gemählden erkennen soll. Mit vieler Gründlichkeit hat Don Pedro Antonio de la Puente in seinem Viage de Espanna (Madrid 1770. 8) T. I, Cart. VIII, §. 1–12. über diese Materie geschrieben.

phael, wovon eins zu Paris, ein andres zu Bologna, ein drittes zu Rom, das vierte endlich zu Florenz befindlich ist, und die alle für Originale gehalten werden, das Florentinische das ächte ist [f]. Eben diese beweisen

f. Dieser h. Johannes in der Wüste ist jetzt in der großherzoglichen Gallerie befindlich. Raphael hat ihn für den Cardinal Colonna gemahlt; dieser trat ihn seinem Arzte, Messer Jacopo da Carpi, ab, der ihn zur Belohnung dafür verlangte, daß er den Cardinal von einer gefährlichen Krankheit gerettet hatte. Vasari, der das obige erzählt, fügt noch hinzu, das Bild sey auf Leinwand gemahlt, und zu seiner Zeit zu Florenz im Besitze des Francesco Benintendi gewesen. Diese beyden historischen Umstände bürgen für die Aechtheit des Florentinischen Gemähldes; doch werde ich unten noch einen artistischen Grund anführen. Von der Bolognesischen Wiederhohlung, die in den Zimmern des Gonfaloniere befindlich ist, haben einige behauptet, sie sey von Pierino del Vaga oder vom Fattore kolorirt. Hofstäter in seinen Nachrichten von Kunstsachen in Italien, Th. 2, S. 217 meynt: Raphael könnte sehr wohl selbst sein Bild doppelt gemahlt haben; es scheint ihm aber unbekannt zu seyn, daß es noch zwey andre Wiederhohlungen davon gibt. Daß der Senat von Bologna Briefe von Raphael, dieß Gemähldе betreffend, besitze, ist nicht gegründet, wie man aus dem, was ich oben S. 113 im Vorübergehen gesagt, sehen kann. Das dritte Exemplar gehörte ehedem dem Herzoge von Orleans, jetzt ist es im Besitz der Französischen Nation. Im ersten Theil des Kabinets von Crozat ist ein Kupferstich davon, und es wird daselbst gesagt, die Königin Maria habe es nach Frankreich gebracht, und nachher dem Concino ein Geschenk damit gemacht. Der Römische Johannes endlich ist auf dem Monte Cavallo: der Pabst Clemens der zwölfte hat ihn von dem Maroniter-Kollegium gekauft, dem ein Cardinal von dem Hause Caraffa ihn hinterlassen hatte. Dieser ist ein wenig dunkel in den Tinten, und könnte leicht von Giulio Romano seyn. Diese drey angeführten Bilder, alle von derselben Größe, sind sämtlich auf Holz gemahlt,

weisen auch, wie wir gesehen haben, daß das vom Raphael gemahlte Bild Leo des zehnten zu Florenz sey, Trotz allem dem, was Richardson [g] und Andre zu Gunsten der Mantuanischen Kopie gesagt haben.

Ich kehre von dieser Abschweifung, die mir die Freunde der Kunst wegen der Allgemeinheit der übeln Sitte, der ich dadurch entgegenzuarbeiten wünschte, verzeihen werden, zu unserm Künstler zurück. Eins der bewundertsten Werke des Andrea del Sarto ist eine außerordentlich schöne Madonna, die er für die Kirche der Verkündigung zu Florenz mahlte, und die von einem darauf abgebildeten Sacke, worauf sich Joseph mit dem Ellbogen stützt, den Beynahmen Madonna del sacco bekommen hat. Ueberhaupt sieht man die schönsten Bilder des Andrea zu Florenz. Doch besitzt auch Frankreich einige sehr schätzbare Stücke von ihm. Dergleichen sind: ein Tobias mit dem Engel: zwey vortreffliche heilige Familien, und eine Liebe (carità). Dieß letzte Gemählde ist wie die übrigen auf Holz gemahlt; und da nun die Holzwürmer hineingekommen waren [h], so mußte man, um den gänzlichen Verderb vorzu-

mahlt, nur das Florentinische ist auf Leinwand. Die Originalität desselben wird dadurch noch mehr bestätigt, daß man darauf Verbesserungen bemerkt, die dem Künstler erst während der Arbeit eingefallen sind (pentimenti), was bey keinem der übrigen drey der Fall ist. Diese mögen vielleicht in Raphaels eigner Schule verfertigt und von ihm selbst retouchirt worden seyn; doch hierüber läßt sich nichts mit Gewißheit behaupten.

g. T. III, p. 665.

h. Um diesem Uebel abzuhelfen, fügt man oft dem Gemählde ein noch schlimmeres zu. So habe ich vor mehreren Jahren gesehen, daß man, um die Holzwürmer zu vertreiben, ein erstaunliches Werk der Kunst von ei-

vorzubeugen, zu dem Mittel schreiten, die Farbe von dem Holze abzulösen, und alsdann auf Leinwand zu kleben. Die Operation ist von einem gewissen Picault mit der äußersten Sorgfalt verrichtet worden. Ob das Werk wirklich dadurch gerettet ist, überlasse ich der Prüfung derer, die Gelegenheit haben, es in Augenschein zu nehmen [i].

Bey der Belagerung und Einnahme von Florenz im J. 1529 trug sich mit einem Gemählde des Andrea etwas ähnliches zu, wie mit dem berühmten Jalysus des Protogenes, der Rhodus vor dem Brande beschützte, indem Demetrius aus Furcht, er möchte von den Flammen mit verzehrt werden, kein Feuer anlegen wollte [k]. Ein Haufen Soldaten und Landleute, der in die Stadt gedrungen war, hatte schon die Kirche und den Thurm des h. Salvus zerstört; als sie aber in das Refektorium kamen, welches Andrea mit einem Nachtmahl Christi und seiner Jünger, geschmückt hatte, so wurden sie durch die Schönheit dieses Werkes so mächtig überrascht, daß sie bewundernd davor stehen blieben, und nicht mehr das Herz hatten, es herunter zu reißen, und auf diese Art ward es gerettet [l].

Andrea ist unter die Künstler zu zählen, die ungeachtet ihrer großen Talente ihr ganzes Leben hindurch von einem widrigen Schicksale gedrückt worden sind, welches ihn auch gewissermaaßen noch in der Art seines

Todes

nem der ersten Meister gänzlich geschunden hat, so daß es den letzten Hauch der Vollendung und den feinen Ueberzug verlohr, welchen die Zeit allein bilden kann.

i. S. L'Epicié Catalogue raisonné des Tableaux du Roi. Paris 1752. 4° T. 1, p. 43.

k. Plin. Hist. Natur. Lib. VII. cap. 38. Lib. XXXV. cap. 10.

l. S. Varchi Storia Fiorent. L. II. p. 292

Todes verfolgte. Er konnte nämlich der Pest nicht entgehen, die sich um das J. 1530 in Florenz verbreitete.

Zu Schülern hat er den Giacomo da Pontorme, den Giacomo del Conte, den Francesco Salviati, den Andrea Squarzella und den Giorgio Vasari gehabt. Dieser letzte hat aber nachher seinen ersten Lehrer verlassen, und ist dem Michelangelo ganz gefolgt, unter dessen Schülern und Nachahmern wir ihn aufführen werden.

Der oben als Theilnehmer an den Arbeiten des Andrea genannte Marcantonio Franciabigi ist auch als ein Nachfolger seines Freundes zu betrachten, dem er aber an Geist weit nachstand. Doch giebt es einige Sachen von ihm, die ausgezeichnetes Lob verdienen: dergleichen sind eine Vermählung der h. Jungfrau im Vorhofe des Klosters der Verkündigung, und die Rückkehr des Cicero aus der Verbannung, da ihn seine Mitbürger auf den Schultern tragen, die er in einem Saale der königlichen Villa del Poggio zu Cajano gemeinschaftlich mit Andrea und Giacomo da Pontorme gemahlt hat. In beyden Werken ist ein gründlicher Fleiß sichtbar.

Domenico Puligo war anfänglich ein Schüler des Domenico Ghirdanlajo, verließ aber die Manier seines Lehrers, um sich an die des Andrea zu halten. Er wußte auch in der That äußerst glücklich den Ton der Tinten des Andrea sich zu eigen zu machen. Desto mehr entfernte er sich hingegen in der Zeichnung von ihm. Er hatte die Gewohnheit, seine Figuren allzu geschlank mit kleinen Händen und Füßen zu machen; auch warf er die Falten anders und ließ die Umrisse sich zu unbestimmt verlieren, so daß die Gegenstände bey ihm beständig in einen dicken Nebel eingehüllt scheinen.

Giaco-

Giacomo da Pontorme hatte zwar verschiedne Lehrer, doch hielt er sich vorzüglich an den Andrea, und ahmte ihn mit größerem Glücke nach, als irgend ein andrer. Man behauptet, daß er in einem reifen Alter noch die Manier verändert; und daß sich bis auf drey verschiedne Manieren bey ihm unterscheiden lassen: die erste richtig in der Zeichnung mit einem kräftigen Kolorit; die zweyte von mattem Kolorit, die dritte endlich nach den Kupfern unsers Albrecht Dürers gebildet.

* * *

Wir müssen hier, ehe wir weiter gehen, einige Schritte rückwärts thun, um eine Reihe Sienesischer Künstler nachzuhohlen, die wenig mit der allgemeinen Geschichte der Kunst in Toscana verflochten sind, weil sie sich innerhalb ihrer Vaterstadt gebildet, und auch daselbst gelebt und gearbeitet haben, ob ich gleich die Behauptung des della Valle [m] nicht auf mich nehmen möchte, daß bis zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts kein einziger auswärtiger Mahler nach Siena gekommen sey, und kein einziger Sienesischer die Kunst außerhalb seiner Vaterstadt erlernt habe. So viel ist gewiß, daß Siena in seinem Schooße sehr bedeutende Künstler hervorgebracht hat. Schon von frühen Zeiten an gab es daselbst eine bestehende Mahlerzunft, oder eine Brüderschaft zu Ehren des heil. Lukas. Wir nennen hier zuerst den Ambrogio Lorenzetti (geb. 1277, gest. 1360), in dessen Werken man den Sienesichen Nationalcharakter hat ausgedrückt finden wollen. Wir überlassen denen, die mehr Gelegenheit haben diese Behauptung zu prüfen, darüber zu entscheiden. Mit den Nachfolgern des Giotto kann er allerdings

m. In mehreren Stellen seiner Sienesischen Briefe.

dings nicht verwechselt werden. Er arbeitete gemeinschaftlich mit seinem Bruder Pietro, und man sieht von beyden viele Werke in ihrer Vaterstadt. Doch ist eins von dem letztgenannten im Campo Santo zu Pisa befindlich. Ein Zeitgenosse und vielleicht ein Schüler von ihnen war Bernardo von Siena. Die Familie Vanni hat mehrere Jahrhunderte hindurch Männer hervorgebracht, die sich in der Mahlerey ausgezeichnet. Andrea di Vanni (eigentlich di Giovanni) spielte nicht bloß als Künstler in seiner Vaterstadt eine Rolle, sondern er wurde auch von der Republik als Gesandter an den Pabst nach Avignon geschickt, und hierauf kommt er in der Geschichte als Capitano del popolo vor. Auch finden sich unter den Briefen der heil. Catherina von Siena drey an ihn gerichtete [n].

Vasari ertheilt Nachrichten von einem gewissen Taddeo di Bartolo (geb. 1351, † 1410), von welchem man im Palazzo pubblico und dem daran stoßenden Saale viele Arbeiten sieht. Er hat nämlich daselbst eine Menge berühmter Republikaner abgebildet; allein man sieht leicht, daß ihre Physiognomien bloß aus der Idee genommen sind, und obgleich einige davon Griechische und Römische Personen vorstellen sollen, so sind sie doch alle nach damahliger Sienesischer Sitte gekleidet. Der Schüler des Taddeo Domenico Bartoli verbesserte die Manier seines Meisters, durch eine weniger trockne Zeichnung und etwas mehr Einsicht in die Perspektiv.

Ein günstiger Zeitpunkt für die Kunst zu Siena war die Ernennung des Enea Piccolomini, eines Sienesers

n. Lettere della beata Vergine, S. Caterina da Siena. Venez. 1562. 4°. p. 286 u. f., und p. 242. Der letzte ist während der Zeit geschrieben, daß Vanni Capitano del popolo war.

nesers von Geburt, zum Pabst im J. 1458, unter dem Nahmen Pius des zweyten. Er beschäftigte viele Pinsel einheimischer Künstler, um seine Vaterstadt und die zu ihrem Gebiet gehörigen Oerter zu schmücken.

Um diese Zeit blühte Matteo di Giovanni, und that sich besonders in der Verkürzung der Flächen, in einem natürlicheren Faltenwurf, und in der Verschiedenheit und dem Ausdrucke der Physiognomien hervor. Einige haben ihn daher den Masaccio von Siena genannt, dem Vasari aber ist er gänzlich unbekannt geblieben.

Die Kunst wurde zu Siena auf eine noch glänzendere Art begünstigt, als ein zweyter Cardinal aus dem Hause Piccolomini unter dem Nahmen Pius des dritten zum Pabst ernannt ward, (1503). Er ließ die Sakristey der Domkirche und die Kapelle seines Hauses mit Darstellung verschiedner Begebenheiten aus dem Leben Pius des zweyten ausschmücken, und gab dazu dem Pinturicchio, und andern fremden Mahlern den Auftrag, worunter selbst Raphael für die Verschönerung von Siena arbeitete. Eben so beschäftigte Pandolfo Petrucci, der sich eine Zeitlang der Obergewalt in der Republik bemächtigt hatte, verschiedne fremde Mahler, den schon erwähnten Pinturicchio, den Signorelli, den Genga, um seinen Palast mit Kunstwerken zu verzieren.

Von dieser Zeit, nämlich vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an, noch einen eigenthümlichen Styl der Schule von Siena annehmen zu wollen, der von dem herrschenden der Florentinischen Schule verschieden seyn soll, würde lächerlich seyn. Doch hat Siena in diesem Zeitraume, bis es an Florenz fiel, noch sehr schätzbare Künstler hervorgebracht.

Giacomo Pacchiarotto oder Pacchiarotti verräth in dem Geschmack seiner Arbeiten Nachahmung des Raphael oder wenigstens der Peruginischen Schule. Einige Volksunruhen bewogen ihn seine Vaterstadt zu verlassen, und sich nach Frankreich im Jahr 1435 zu begeben, wo er nachher gemeinschaftlich mit Rosso arbeitete. Doch sieht man zu Siena ziemlich viel Gemählde von ihm, worunter eins der schönsten in der Kirche des heil. Christoph. Er hat sich in mehreren stark in der Komposition gezeigt; dessen ungeachtet hat Vasari wenig oder gar nichts von ihm gesagt.

Vom Giannantonio Razzi († 1554), il Sodoma genannt, ist es noch zweifelhaft, ob er von dem Dorfe Vergelle im Gebiet von Siena, oder von Vercelli im Piemontesischen gebürtig gewesen. Doch ist es ausgemacht, daß er lange Zeit in Siena gelebt. Ein Werk von ihm voller Grazie und vortrefflich von Seiten des Helldunkels ist die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande in der Kirche des h. Augustin zu Siena. Er hat auch in Rom an der Verzierung des Vatikans und der Farnesina gearbeitet. In den Gesichtsbildungen besitzt er eine große Mannichfaltigkeit, woran man seine immer fortgesetzten Studien nach der Natur wahrnimmt. Der eigenthümlichste Zug seiner Gemählde ist aber eine gewisse Fröhlichkeit, die Wirkung seiner leichten und zum Scherze sehr geneigten Gemüthsart, welche jedoch in einigen Dingen in Zügellosigkeit ausartete und ihm den Nahmen il Sodoma zuzog. Doch Leo der zehnte nahm es mit den Sitten so genau nicht, und erhob ihn zur Belohnung für eine schöne nackte Lucretia in den Ritterstand.

Domenico Beccafumi (geb. 1484, † 1549), auch Mecherino genannt, würde außerordentlich viel in der Kunst geleistet haben, wenn er sich mehr an den

Geschmack des Raphael, an das Sanfte und gefällig Edle gehalten. Aber seine Studien nach Werken des Michelangelo (nicht nach dem jüngsten Gericht, wie Lanzi sagt; denn dieß war damals noch nicht vorhanden) wurden verführerisch für ihn: hingerissen von Bewunderung für diesen ihm zu mächtigen Geist, verließ er das Fach, worin er Original hätte seyn können, und erhob sich nicht über das Verdienst eines Nachahmers. Im Palazzo pubblico zu Siena sieht man verschiedne Werke von ihm. Ich werde noch bey Gelegenheit des Fußbodens im Dom zu Siena auf ihn zurückkommen. So wohl er, als Razzi haben schätzbare Schüler gezogen.

Ein Mann von großem, erfinderischem Geiste war Baldassar Peruzzi (geb. 1481, † 1556.), der mit der Mahlerey tiefe Kenntnisse in der Architektur vereinigte. Er war ein guter Zeichner, und hatte viel Feuer und Ideenreichthum für weitläuftige, verwickelte Kompositionen; das heißt das Talent, einen weiten Raum mit unzähligen Figuren anzufüllen, wovon ein großer Theil nichts sagt und nichts thut. Einige behaupten, er sey nicht nur Nachahmer, sondern auch Schüler Raphaels gewesen. Der P. della Valle macht ihn hingegen zum Zögling des Matteo von Siena und des Pacchiarotti. Lanzi lobt in den stärksten Ausdrücken eine Sibylle von ihm, die in seiner Vaterstadt befindlich ist, weil er darin den göttlichen Enthusiasmus zu charakterisiren gewußt. Seine gründlichen Einsichten in die Perspektiv, die er am rechten Orte anzubringen wußte, setzten ihn in den Stand, häufig selbst das geübteste Auge zu täuschen. Es gelang ihm unter andern mit dem Tizian, der ein von ihm gemahltes Gesimse in der Farnesina für ein wirkliches hielt. Allein die Nachbarschaft Raphaels macht,

daß

daß man dort von den Arbeiten des Peruzzi jetzt kaum Notiz nimmt. Im Hause der Marchesen Ranuccini zu Florenz ist ein großes Gemählde von ihm, die Anbetung der Weisen vorstellend, befindlich, auf welchem man neun und funfzig Köpfe zählt. Eine andre noch geräuschvollere Komposition von ihm ist, die Geburt des Heilandes, welche Agostino Carracci in Kupfer gestochen hat [a].

Unter seinen Werken der Baukunst ist vorzüglich der Dom zu Carpi zu bemerken, den er ganz nach den Vitruvianischen Regeln ausgeführt. Er verfertigte auch ein prächtiges und sinnreiches Modell für die Peterskirche zu Rom, und baute für Agostino Ghigi den kleinen Palast, der jetzt die Farnesina genannt wird. Auch der Palast Massimi, dicht bey der Kirche des heil. Pantaleo zu Rom, verdient Lob. Als eine sehr unzüchtige Komödie des Cardinal Bibbiena, die erste die in Prosa geschrieben worden [b], vor Sr. Heiligkeit, Leo dem zehnten, aufgeführt wurde, hatte Peruzzi dazu zwey bewundernswürdige Dekorationen gemacht, die allem, was man nachher in diesem Fache gutes geleistet, zum Muster gedient haben.

Um diese Zeit waren die Uneinigkeiten zwischen einigen der vornehmsten Familien, die Kriege und die Hungersnoth Vorboten einer bevorstehenden politischen Revolution, die auch im J. 1555 erfolgte, indem

a. Das Blatt ist im Jahr 1579 erschienen, 36 Zoll breit, und 33 hoch, und dem Cardinal Gabrielle Paleotto zugeeignet.

b. Calandra Comedia di M. Bernardo da Bibiena che fu poi Cardinale novamente ristampata, et corretta in Fiorenza 1558. 8°. vid Tiraboschi stor. della Lett. Ital. Tom. VII. Par. III. pag. 142.

dem Kosmus der erste, Herzog von Florenz, die Sieneser einer Freyheit beraubte, welche sie Jahrhunderte hindurch mit eifersüchtiger Sorgfalt gegen die Eingriffe ihrer überlegnen Nachbarn vertheidigt hatten. Diese große Veränderung zog eine sehr ungünstige für die Künste nach sich: sie geriethen von dieser Zeit an zu Siena in gänzlichen Verfall. Eine Menge Künstler, die sich ihrer republikanischen Gesinnungen nicht entwöhnen konnten, wanderten nach diesem Umsturz der Verfassung aus, um in andern Gegenden ein Glück zu suchen, das sie vielleicht in ihrer Vaterstadt immer noch besser gefunden hätten.

* * *

Wir stehen jetzt vor dem Anfange einer großen neuen Epoche in der Toscanischen Kunstgeschichte, die mit dem Michelangelo anhebt. Wir haben schon eine große Anzahl von Zeitgenossen dieses Künstlers abgehandelt, zum Theil auch solche, die später als er gebohren sind, ohne uns durch das Gesetz der chronologischen Ordnung abhalten zu lassen, welches auch in so fern nicht dadurch verletzt worden ist, daß Michelangelo ein sehr hohes Alter erreicht, und viele vor sich hat sterben sehen, die nach ihm gebohren waren. Wir haben uns aber von dem Geist der Werke leiten lassen, dem zufolge Fra Bartolemeo, Andrea del Sarto, und Andre mehr der Periode des Leonardo da Vinci, als der mit dem Michelangelo beginnenden angehören. Der letzte ist in seinen früheren Werken, nahmentlich in dem berühmten Carton, weniger von der Art seiner Vorgänger abgewichen, und dasjenige Werk, welches in der Kunst eine so völlige, und, wie wir sehen werden, verderbliche Revolution bewirkt hat, die Capella

Sesti-

Sestina, ist eine Hervorbringung seiner späteren Jahre. Wir werden also nunmehr vom Michelangelo sogleich zu seinen Schülern und Nachahmern fortgehen können. Ehe wir aber von ihm selbst reden, müssen wir einen Blick auf die politische Geschichte von Florenz in der letzten Hälfte des funfzehnten und in der ersten des sechzehnten Jahrhunderts werfen, die wir manchmal schon im Vorübergehen berührt haben. Die glänzende Volksführung der Medicis von der einen, und der republikanische Geist von der andern Seite, gaben den Künsten in diesem Zeitraume ein großes Leben, einen außerordentlichen Schwung; allein die damit unzertrennlich verknüpften Unruhen fügten auch mehrmals der Kunst durch Zerstörung ihrer Denkmäler empfindlichen Schaden zu.

Ungeachtet der großen Liebe, welche die Medicis, besonders die älteren, genossen, und ihrer immer zunehmenden Macht, wodurch sie ihren freyen Einfluß in die Angelegenheiten der Republik endlich in souveräne Herrschaft verwandelten, mußte ihre Familie doch in weniger als einem Jahrhundert (von 1433 bis 1527) Florenz dreymal räumen. Die erste Verweisung, da Kosmus der Vater des Vaterlandes im J. 1433 verbannt, aber sogleich im nächsten Jahre wieder zurückberufen ward, zog keine schädlichen Folgen nach sich; und der darauf folgende Zeitraum bis zur nächsten Verbannung im J. 1494 war der glänzendste für die Beförderung der Wissenschaften und Künste durch das Haus Medicis. Zwanzig Jahre lang (von 1472 bis 1492) stand Lorenzo der Prächtige an der Spitze der Staatsverwaltung. Dieser freygebige Beschützer der Talente hatte in seinem Garten [c] nahe bey der Markus-

c. S. über diesen Garten Targioni Catal. plant. Praef. XX.

kuskirche eine Schule der zeichnenden Künste eröffnet. Er hatte daselbst eine erstaunliche Menge von alten Statuen und antiken Fragmenten jeder Art versammelt, und in den Zimmern Gemählde, Zeichnungen und Cartons von Donatello, Brunellesco, Paolo Ucello, Fra Giovanni da Fiesole, Masaccio und andern Meistern aufgestellt. Hier wurden die jungen Mahler und Bildhauer unterrichtet, und damit sie sich ungehindert ihrer Bestimmung widmen könnten, ließ ihnen Lorenzo das zum Unterhalt Nöthige auszahlen. Man kann dreist behaupten, daß alle, die sich in diesem Zeitalter in Florenz den Ruhm großer Talente erworben haben, unter der Gönnerschaft des Lorenzo erzogen worden sind.

Kurz nach seinem Tode wurden seine Söhne: Peter, der Cardinal Johann, nachmaliger Pabst Leo der zehnte, und Julian, ebenfalls der Prächtige genannt, der in der Folge Herzog von Nemours ward, verjagt, und erst im J. 1512 zurückberufen. Bey den Unruhen dieser Vertreibung lief das Volk in die Häuser der Medicis, und verwüstete alles was ihm in die Hände fiel. Das Haus des Cardinal Johann, der Garten auf dem Markusplatze, der an der Via larga gelegene Palast, wurden sämtlich zerstört [d]. Doch gelang es den Medicis, vieles zu retten. Vasari erzählt [e], sie hätten eine Menge Gold und Silberzeug dem Michelangelo, Vater des Baccio Bandinelli, übergeben, der alles heimlich bis zu ihrer Rückkehr aufbewahrte. An

d. S. Nardi Storia Lib. I. Auch Bernardo Rucellai De bello Italico, Lond. 1733. 4°. p. 52. Pauli Jovii Histor. sui temporis, Lib. I. und Memoires de Philippe de Comines, Seigneur d'Argenton, L. VII, c. 9.

e. Im Leben des Baccio Bandinelli: Ed. del Bottari T. II, p. 576.

An einer andern Stelle sagt Vasari [f], die Alterthümer im Garten des Lorenzo seyen bey der Verbannung seines Sohnes großentheils verlohren gegangen, indem man sie öffentlich an den Meistbietenden verkauft; indessen sey doch das Meiste davon Julian dem Prächtigen, und den übrigen Mitgliedern des Hauses bey ihrer Rückkehr wieder zugestellt worden.

Der anarchische Zwischenraum bis dahin wurde noch auf andre Weise für die Künste verderblich. Der berühmte politische und religiöse Schwärmer Fra Girolamo Savanarola, ein Dominikaner, wußte sich gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts durch seine Prophezeyungen und Predigten, worin er die demokratische Verfassung anpries, eine solche Herrschaft über die Gemüther des Volks zu verschaffen, daß die Signorie und der Magistrat der Republik genöthigt waren sich nach seinem Willen zu fügen, und den großen Rath, folglich die Demokratie, zu verordnen. Hiemit war aber Savanarola noch nicht zufrieden, sondern eiferte und lärmte in seinen Predigten beständig gegen das Sittenverderbniß, gegen die wollüstigen Lieder und Musiken, gegen die lüsterne Nacktheit an Gemählden und Statuen, u. s. w. Und da es bis dahin Carnevals-Sitte gewesen war, einige Hütten auf dem Markt zu errichten, die am Abend vor dem Aschermittwoch unter lauter Fröhlichkeit und verliebten Tänzen verbrannt wurden, so veranstaltete er im J. 1497 ein Volksfest von einer ganz entgegengesetzten Art. Es wurde nämlich auf dem Markte ein großes Gerüst errichtet; eine große Anzahl von Werken der vortrefflichsten Meister in der Mahlerey und Bildhauerkunst, die aber wegen ihrer Nacktheit anstößig schienen, wurden

f. Im Leben des Torrigiano, T. II, p. 75.

den dahin zusammengebracht, und hierauf folgendergestalt geordnet, daß die erste Stufe mit kostbaren fremden Teppichen, die aber voll lüsterner Figuren waren, umgeben ward, und auf der zweyten Stufe viele Bilder und Statuen, unter andern Bildnisse der schönsten Florentinischen Frauen sich befanden. Alsdann wurde alles feyerlich verbrannt. Im folgenden Jahre war das Gerüste noch viel reicher und glänzender angefüllt als das erstemal: es befanden sich unter andern darauf Büsten berühmter Florentinischer Schönheiten aus vorigen Zeiten, der Bencina, der Lena Morella, der Bina, der Maria de' Lenzi, sämtlich von den vortrefflichsten Bildhauern; ein mit Gold und Miniaturbildern so reich verziertes Exemplar des Petrarca, daß es auf 50 Scudi geschätzt ward, u. s. w. Es wurde beständig Wache dabey gehalten, um Diebstähle zu verhüten. Die Prozession kam herbey und umgab das Gerüst, worauf alles wie im vorigen Jahre angeordnet ward; man besprengte unter heiligen Lobgesängen die Opfer mit Weihwasser, endlich kamen die Wächter und legten mit brennenden Fackeln das Feuer an, wobey die Glocken feyerlich läuteten, die Trompeten und andre musikalische Instrumente der Signorie, und das Volk seinen Jubel auf das lauteste bezeugte[g]. Dieser fanatische Eifer war so ansteckend, daß sogar Künstler, der sanfte Fra Bartolomeo, Lorenzo di Credi, und viele andre daran Antheil nahmen, und Beyträge zu dem größten Opfer lieferten. Zum Glücke kühlte der bald darauf erfolgte Tod des Sa-

g. Man sehe darüber Nardi Storia di Firenze Lib. II, Vasari in dem Leben des Fra Bartolomeo, vorzüglich aber das Leben des Savanarola von Burlamacchi, in Balusii Miscellanea Ed. Mansi, T. I eingerückt; p. 558 u. f.

Savanarola [h], und nachher die Rückkehr der Medicis diese Volkswuth wieder ab.

Die beyden erstaunlichsten Kunstwerke, welche während der Abwesenheit der Medicis durch den politischen Zustand von Florenz veranlaßt wurden, die Cartons, welche Leonardo und Michelangelo zu Gemählden für den großen Raths-Saal auf Befehl des Gonfaloniere Pietro Soderini verfertigt hatten, gingen bey dem Tumult im J. 1512, da der Gonfaloniere abgesetzt ward, und die Medicis zurückkehrten, zum Theil wieder zu Grunde. Der Carton des Michelangelo wurde in Stücke zerrissen, wovon das Haus Strozzi zu Mantua zur Zeit des Vasari [i] noch einige aufbewahrte.

Die dritte Verjagung der Medicis eräugnete sich im J. 1527, und betraf den natürlichen Sohn Julians des Prächtigen, Hippolytus, nachmaligen Cardinal, und den Alexander, nebst allen ihren Angehörigen. Sie war eine Folge der um eben diese Zeit gesche-

h. Unter die Anhänger desselben ist auch der berühmte Steinschneider Giovanni dalle Corniole zu zählen Man sieht von ihm im Florentinischen Museum einen sehr schönen Carniol von außerordentlicher Größe, mit dem Bildnisse des Savanarola und der Umschrift:

HIERONYMUS FERRARIENSIS ORD. PRAED. PROPHETA VIR ET MARTYR.

Guarienti sagt in seinem Abecedario Pittorico, es befinde sich ein solcher Stein zu Lissabon im Museum des Marchese Abrantes: aber vielleicht ist dieß nur von einer Paste zu verstehen, so wie man auch Abgüsse in Bronze davon hat.

i. Siehe sein Werk im Leben des Baccio Bandinelli T. II, p. 578, und im Leben des Michelangelo T. III, p. 210; auch Letter. Pittor. T. III, p. 214.

schehenen Plünderung von Rom. Bey dieser Gelegenheit vertrauten die Medicis einen Theil ihrer Kunstschätze, Figuren von Bronze, antike Cameen u. s. w. dem Baccio Bandinelli zur Aufbewahrung an [k]. Unter andern bey den Unruhen im J. 1527 zerstörten Sachen, wurde auch einer sehr schönen Statue vom Michelangelo, den David vorstellend, ein Arm abgebrochen [l], und die schönen Statuen der Päbste, Leo des zehnten und Clemens des siebenten, aus Wachs, welche in der Kirche der Verkündigung standen, wurden mishandelt und weggenommen [m]. Um Florenz gegen die Belagerung im J. 1529 zu befestigen, mußten alle um die Stadt her liegenden Gebäude, sowohl bürgerliche als geistliche, eingerissen werden, wobey wiederum viele Kunstwerke zu Grunde gingen. Der Haß der Florentiner gegen Clemens den siebenten, der den Kaiser zu der Belagerung bewogen hatte, war sehr heftig, und veranlaßte eine Menge Spottgemählde gegen ihn [n]. Indessen mußten sie sich doch ergeben, die Medicis kehrten im J. 1530 wieder zurück, und Alexander wurde zum ersten Herzoge ernannt. Als dieser sechs Jahre nachher von seinem Verwandten Lorenzo, gewöhnlich Lorenzino genannt, verrätherisch ermordet wurde [o], erfolgte zum letzten Male ein Aufstand, worin die Kunstschätze der Medicis Schaden litten. Die Soldaten, von Alessandro Vitelli dazu angestiftet, drangen in das Haus des Umgebrachten wie auch

k. Siehe Vasari im Leben desselben T. II, p. 557.

l. S. Varchi Storia Fiorent. p. 36.

m. Ebendaselbst, p. 117.

n. Ebend. p. 320.

o. Storia d'Alessandro de' Medici, primo Duca di Firenze, dall' Abate Modesto Rastrelli Fiorentino T. I. II. Firenze 1781 8°.

auch in das des Lorenzo, und plünderten sie. Kosmus der erste folgte dem Alexander nach, und seitdem blieben die Medici im sichern Besitze der Herrschaft bis zur gänzlichen Erlöschung ihres Hauses. Wenn die festgesetzte monarchische Verfassung allen Unruhen und daraus entstehenden augenblicklichen Verletzungen der Denkmäler der Kunst vorbeugte, so erlebte diese doch nie wieder eine so glänzende Periode, als sie mitten unter jenen politischen Stürmen gehabt hatte.

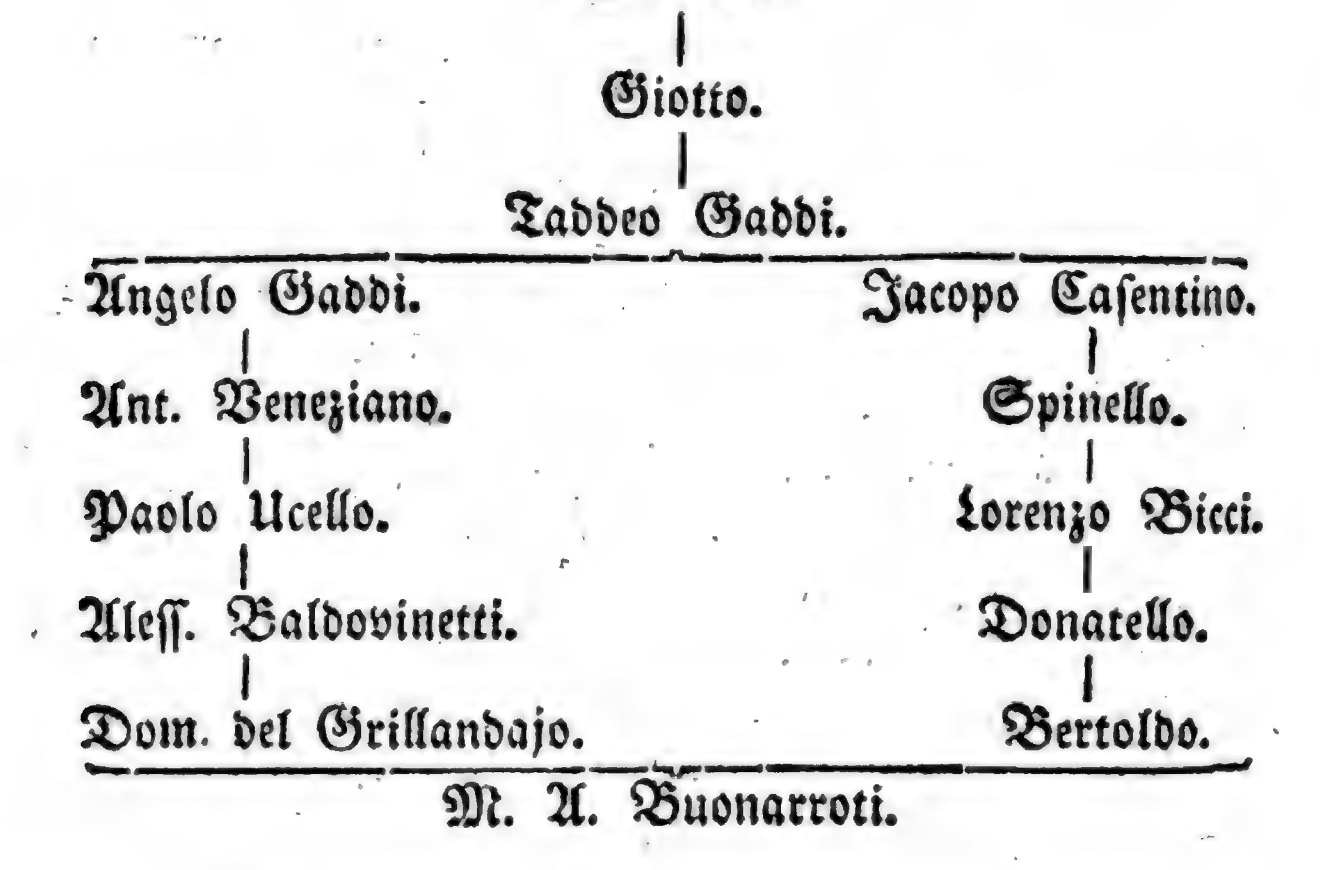
Michelangelo Buonarroti,

geb. 1474, gest. 1564.

Meine Absicht ist nicht, mich hier in allgemeine Lobeserhebungen und wenig belehrende Uebertreibungen der Verdienste dieses außerordentlichen, ja einzigen Geistes, der mit gleicher Kraft und Tiefe die Bildhauerkunst, die Baukunst und die Mahlerey umfaßte, und in allen dreyen groß war, zu ergießen. Wer dergleichen zu lesen wünscht, kann es im Ueberflusse in den Lebensbeschreibungen des Michelangelo von Condivi und Vasari, in den Schriften des Lomazzo, Armenini, Baldinucci, und Andrer finden. Nach einer so viel möglich zusammengedrängten Nachricht von seinem Leben und seinen Werken, werde ich mich bemühen zu zeigen, daß seine Manier, wie groß und vortrefflich sie auch seyn mochte, besonders in dem jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle, durch die verkehrte Nachahmung, welche sie veranlaßte, der Kunst einen unersetzlichen Schaden zugefügt, und ihren Fall um vieles beschleunigt hat.

Buonarroti wurde in dem Flecken Caprese gebohren, und zeigte schon sehr früh einen immer zunehmenden Hang zu den zeichnenden Künsten. Man gab ihn da-

daher in die Lehre bey dem Mahler Domenico del Grillandajo. Hierauf nahm ihn Lorenzo von Medicis in die von ihm in seinem Garten angelegte Zeichenschule auf, wo er den Unterricht des Bildhauers Bertoldo genoß, dem Lorenzo damals die Aufsicht darüber anvertraut hatte. Die beyden Lehrer des Michelangelo in der Mahlerey und Bildhauerkunst stammten in gleich entfernten Graden aus der Schule des Cimabue und Giotto her. Um das Geschlechtsregister des Michelangelo als Künstlers mit einem Blick übersehen zu können, wollen wir die ganze Folge hersetzen:



Michelangelo that sich bald vor allen jungen Leuten hervor, die in derselben Zeichenschule erzogen wurden, so daß Lorenzo von Medicis ihn sehr lieb gewann, und ihn wie seinen eignen Sohn hielt. Es ist bekannt, daß er schon als ein Knabe von vierzehn Jahren genug verstand, um den Kopf eines alten Satyrs in

Marmor zu kopiren [p]. Nachher studirte er fleißig nach den Gemählden des Masaccio in der Kirche del Carmine. Kurz vor der Verjagung der Medicis war er nach Bologna gereist, wo er am Aldrovandi einen Gönner fand, und zwey kleine Statuen verfertigte: die eine stellte einen Engel, die andre einen heil. Petronius auf dem Grabmahle des h. Dominicus vor. Nach seiner Rückkehr in Florenz machte er auch verschiedne Statuen, unter andern einen Amor, der dem Cardinal Raphael Riario für antik verkauft worden seyn soll [q]. Er reiste hierauf nach Rom und führte daselbst zwey Meisterwerke aus: den berühmten Bacchus, der sich mit den vortrefflichsten Antiken messen darf, und worin er den Charakter eines trunkenfröhlichen Gottes so schön auszudrücken gewußt [r], und eine Madonna della Pietà [s]. Jener steht jetzt im Florentinischen Museum, diese Gruppe in der Peterskirche zu Rom. Als er nach Florenz zurückkam, übergab man

p. Man findet einen Kupferstich davon im Osservatore Fiorentino (Firenze. 1777. 8°.) T. II, P. II, p. 143.

q. Was diese Anekdote betrifft, so ist der Text des Condivi und des Vasari voll von Irrthümern. Ich verweise deswegen den Leser auf die weitläuftigen Anmerkungen des Bottari in seiner Ausgabe des Vasari T. III, p. 197 u. f.

r. Man findet Kupferstiche davon in der Raccolta No. 46, von Nicolas Dorigny; in Preißlers Statuae insigniores Tab. 17 u. 18, in zwey Ansichten; im Museo Fiorentino, in drey Ansichten. Allein nirgends finde ich den eigenthümlichen Geist, der diese Statue beseelt, recht getroffen.

s. Sie muß nicht mit einer bald zu erwähnenden, Grablegung Christi von Michelangelo verwechselt werden. Von der obigen Pietà giebt es verschiedne Kupferstiche, die aber großentheils schlecht gerathen sind; dagegen hat man eine schöne Kopie in Bronze in der Kirche S. Andrea della valle.

man ihm zur Bearbeitung ein großes Stück Marmor, das schon von einem unwissenden Bildhauer, Meister Simon, übel zugerichtet war. Michelangelo brachte indessen doch noch die herrliche Statue des David heraus, die im Jahre 1504 aufgestellt ward, und noch jetzt zu Florenz vor dem alten Palaste steht [t]. Alle die eben aufgezählten erstaunenswürdigen Werke vollendete Michelangelo in dem kurzen Zeitraume von sechs Jahren aufs höchste.

Als Mahler hatte er durch eine heilige Familie im reinsten Geschmack, die er für Angelo Doni gemahlt, (man sieht sie gegenwärtig in der Tribune der Mediceischen Gallerie) die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Der Gonfaloniere Pietro Soderini gab ihm daher gemeinschaftlich mit dem Leonardo da Vinci den Auftrag, den großen Raths-Saal durch historische Darstellungen auszuzieren. Er fing zu diesem Zwecke einen sehr großen Carton an, den man als sein erstes Werk der Mahlerey von weitem Umfange zu betrachten hat, und vielleicht als dasjenige, worin er seine freyeste Höhe, noch entfernt von Ueberladung und allen eigenwilligen Ausartungen, erreicht hat. Wenigstens urtheilt Benvenuto Cellini [u], der nach diesem Carton Studien gemacht hat, ungeachtet Michelangelo nachher die große Kapelle des Pabstes Julius (das heißt die Sestina) gemahlt, sey er doch nicht wieder zur Hälfte der hier bewährten Vollkommenheit gelangt. Der Carton stellte eine Scene aus dem Pisanischen Kriege dar, und die Wahl des Künstlers verrieth den leidenschaftlichen Hang, der ihn schon damals trieb, seine tiefe Einsicht in den Zusammenhang, das Spiel und die

t. Einen Kupferstich davon liefert die Raccolta Tab. 44.
u. In seinem Leben p. 13.

die Schwingungen der Sehnen und Muskeln, durch nackte Figuren in gewaltsamen Stellungen glänzend an den Tag zu legen. Er schilderte nämlich auf diesem Bilde einen Haufen nackter Krieger, die sich im Arno baden, als sie eben vom Lager her: zu den Waffen! rufen hören. Sie stürzen daher mit dem verwirrtesten Ungestüm aus dem Flusse um sich zu kleiden und gegen den Feind zu waffnen, der ihnen beynahe auf dem Nacken ist. Es war hiebey die größte Mannichfaltigkeit heftiger Stellungen angebracht, worunter Vasari besonders einen Soldaten erwähnt, der, weil er nasse Beine hat, nicht in seine Beinkleider hineinkommen kann, und sich mit unglaublicher Anstrengung bemüht es dahin zu bringen: eine Figur, die, wie meisterhaft sie auch ausgeführt ist, doch von Seiten des Gedankens unedel ist [x]. Er vollendete diesen Carton, von dessen unglücklichen Schicksale schon oben die Rede gewesen ist, erst nach seinem zweyten Aufenthalt in Rom, auf den wir jetzt kommen.

Julius der zweyte berief nämlich kurz nach seiner Ernennung zur päbstlichen Würde den Michelangelo nach Rom, um ihm ein Grabmahl zu errichten, das nach dem ersten Plane kolossalisch und frey stehend werden sollte, aber eine erstaunliche Menge Veränderungen erlitt, bis es die Gestalt gewann, in der man es jetzt in der Kirche des heil. Peters in Banden, mit der berühmten Statue des Moses prangend sieht.

Fal-

x. Sie ist nebst mehreren andern aus demselben Carton genommenen Figuren vom M. A. Raimondi, von Ag. Veneziano und Andern in Kupfer gestochen. Siehe von Heinickens Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen Th. I, S. 408 u. f. Poussin hat in dem Sakrament der Taufe diese Figur mit Mäßigung und daher mit gutem Erfolge nachgeahmt.

Falconet [y] lobt dieselbe erstaunlich; Richardson [z] hingegen sucht sie lächerlich zu machen, und behauptet, die Physiognomie gleiche vollkommen der eines Bockes. Es ist wahr, daß die Idee, ihn mit Hörnern und Bart von ungewöhnlicher Länge zu versehen, ihm ein wilderes Ansehen giebt, als die Physiognomien des Michelangelo zu haben pflegen; aber die Arme sind unläugbar göttlich, sowohl was die Zeichnung als die Vollkommenheit der Arbeit betrifft [a].

Julius der zweyte gab dem Michelangelo die häufigsten Beweise einer ungemeinen Gunst, welches diesem allerley Verdrießlichkeiten mit den übrigen Meistern in Rom zuzog. Aber seine stolze Empfindlichkeit, sein grillenhafter Eigensinn ließ sein Verhältniß mit dem Pabste selbst nicht auf die Dauer bestehen. Als er einst zweymal nach einander des oben erwähnten Grabmahls wegen zum Pabste gegangen war, ohne ihn sprechen zu können, weil derselbe mit den Unruhen zu Bologna beschäftigt war, so nahm er dieß übel, und reiste heimlich bey Nachtzeit nach Florenz ab. Der Pabst schickte ihm fünf Kouriere mit Briefen nach, um ihn wieder einzuladen, aber Michelangelo's beleidigte Laune war so hartnäckig, daß er sich durch nichts bewegen ließ. Julius wandte sich daher mit drey Breven [b] an die Signorie zu Florenz, damit sie

y. T. I, p. 321.

z. T. III, p. 546.

a. Man hat verschiedne Kupferstiche von dieser Statue, worunter die von Preißler Statuae insigniores, Tab. XX, und in der Raccolta, No. 154 die vorzüglichsten sind.

b. Eins davon hat sich erhalten, und es wird den Lesern interessant seyn, daraus das liberale Verhältniß kennen zu lernen, worein diese geistlichen Fürsten sich mit großen Künstlern zu setzen geneigt waren:

Juli-

sie den Michelangelo noch Rom zurückschicken möchte. Nun aber fing dieser an sich vor der Entrüstung des Pabstes zu fürchten, und Einige behaupten, er habe deswegen auf dem Punkte gestanden, sich nach Konstantinopel zu flüchten. Endlich ließ er sich durch den Gonfaloniere Pietro Soderini überreden, zum Pabste zurückzukehren; doch zu größerer Sicherheit empfahl ihn jener seinem Bruder, dem Cardinal Soderini, und ertheilte ihm den Titel eines Gesandten der Republik, mit welchem Michelangelo nach Bologna ging, wo Julius sich damals gerade befand, sich mit demselben aussöhnte, und eine Statue des Pabstes aus Bronze verfertigte. Sie wurde im J. 1507 auf das Thor des h. Petronius zu Bologna gestellt, aber schon im J. 1511 von der Parthey der Bentivogli heruntergestürzt [c]. Nur der Kopf soll erhalten, und von dem Herzog Alfonso von Ferrara aufbewahrt worden seyn [d].

Als Michelangelo nach Rom zurückgekehrt war, setzten einige seiner Feinde, und darunter Bramante und Giuliano da Sangallo, dem Pabste in den Kopf, ihn

Julius P. P. II. Dilectis filiis Prioribus libertatis, et Vexillifero justitiae populis Florentini.

Dilecti filii, salutem et apostolicam benedictionem. Michael Angelus sculptor. qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus, ad nos timet, cui nos non succensemus: novimus hujusmodi hominum ingenia. Ut tamen omnem suspicionem deponat, devotionem vestram hortamur, velit ei nomine nostro promittere, quod si ad nos redierit, illaesus inviolatusque erit et in ea gratia apostolica nos habiturus, qua habebatur ante discessum.

Datum Romae 8 Julii 1506 Pontificatus nostri anno III.

c. Vasari T. III, p. 217.

d. Masini Bologna perlustrata, p. 237.

ihn das Gewölbe der Capella Sestina mahlen zu lassen, indem sie ihn dadurch von der Bildhauerkunst zu entfernen hofften, wodurch er sich bey dem Pabste so große Gunst erworben hatte. Vasari [e] selbst, der bey der Partheylichkeit für seinen Meister dergleichen gewiß nicht ohne Grund gesagt haben würde, gesteht, daß Michelangelo, wegen seiner geringen Uebung im Koloriren, diese Last von sich abzuwälzen suchte, und an seiner Stelle den Raphael vorschlug. Indessen mußte er, um den Willen des Pabstes Genüge zu leisten, gegen seine Lust das Werk anfangen; kaum hatte er die Hälfte davon zu Stande gebracht, so verlangte der Pabst es zu sehen, und urtheilte, Michelangelo würde die andre Hälfte beträchtlich besser machen können [f]. Das Ganze wurde in dem äußerst kurzen Zeitraume von einem Jahre und acht Monaten ausgeführt, ob es gleich in mehreren Abtheilungen mit Gegenständen aus dem alten und neuen Testament, nebst vielen Figuren von Propheten und Sibyllen bestand. Diese Eilfertigkeit darf aber dem Künstler selbst nicht zur Last gelegt werden, der gern länger daran gearbeitet hätte, sondern vielmehr der Ungeduld des Pabstes, der das Werk fertig zu sehn verlangte, und so weit ging, daß er drohte den Michelangelo von dem Gerüste werfen zu lassen, wenn er nicht fortmachte. Dieser wünschte nachher das Gemählde trocken zu retouchiren, um ihm die letzte Vollendung zu geben, aber auch nicht einmal dazu kam er, und es blieb also auf gewisse Weise unvollendet [g].

Mi-

e. Vasari T. III, p. 220.

f. Ibid.

g. Im neuen Teutschen Merkur Jahrgang 95, 3 B. steht eine Apologie dieses Werkes. Es würde mich zu

Michelangelo bereitete sich eben von neuem, die Arbeit am Grabmahle des Julius vorzunehmen, als der plötzlich erfolgte Tod dieses Pabstes im J. 1513, und die Krönung Leo des zehnten, seine Lage und Verhältnisse gänzlich veränderte. Er mußte nun auf Leo's Befehl nach Florenz gehen, um den Bau der Façade der S. Lorenz-Bibliothek zu unternehmen.

Durch den Tod Leo's erlitten die Künste sowohl zu Florenz als zu Rom einen starken Stoß. Indessen fuhr Michelangelo fort, unter der kurzen Regierung Adrians des sechsten zu Florenz an einigen Statuen für das Grabmahl Julius des zweyten zu arbeiten. Clemens der siebente hingegen, wieder ein Medicis, berief nach seiner Ernennung im J. 1523 den Michelangelo zu sich nach Rom, und beschloß, ihn in Florenz mit der Vollendung der neuen Sakristey, und der Lorenz-Bibliothek zu beschäftigen. Um diese Zeit verfertigte Michelangelo auch zu Florenz einen Christus, den er nach Rom schickte, wo man ihn jetzt, in der Kirche, la Minerva genannt, sieht. Diese Statue[h] würde ein Meisterstück der ersten Größe seyn, wenn sie

zu weit führen, wenn ich mich hier auf die Widerlegung einzelner Behauptungen und Urtheile des ungenannten Verfassers einlassen wollte, z. B., daß er das jüngste Gericht das Fehlervollste, und das Gewölbe der Kapelle das vortrefflichste Werk des M. A. nennt. Allein wundern muß man sich doch, wenn der Verfasser darüber erstaunt, daß alle Beurtheiler nur vom jüngsten Gericht, und keiner von dem Gewölbe redet: denn wie viele haben nach dem Vasari das letzte mit außerordentlichem Lobe erwähnt? Der Aufsatz enthält noch mehr dergleichen der historischen Wahrheit völlig zuwiderlaufende Sätze.

h. Man hat ein paar Kupferstiche davon von J. Matham, und beym Episcopius, No. 16.

sie nicht einen Christus, sondern etwa einen Krieger vorstellen sollte [i].

Die Plünderung Roms im J. 1527 und die Vertreibung der Medici aus Florenz veränderte aufs neue das Schicksal der Künste und die Lage der Künstler. Michelangelo, der ein eifriger Republikaner war, nahm in diesem Zeitraume das Amt eines Oberaufsehers über die Befestigungswerke seiner Vaterstadt an [k]. Man erzählt, er habe den Vorschlag gethan, den Palast der Medicis zu schleifen, wie man es zu Bologna mit dem der Bentivogli gethan hatte, und diesen Platz alsdann, Piazza de' muli, das heißt der Bastarde zu nennen, weil Clemens der siebente, Alexander und Andre aus dem Hause Medicis von unehelicher Geburt waren: ein Zug, der seinem Herzen wenig Ehre machen würde, da er von Jugend auf so viele Wohlthaten von den Medicis genossen hatte, aber seinen trotzigen Gesinnungen nicht unähnlich sieht. Indessen vertheidigt ihn Varchi [l] gegen diese Beschuldigung. Vor der Belagerung von Florenz im J. 1529 hatte sich Michelangelo nach Venedig geflüchtet. Er kehrte nicht ohne große Furcht vor dem Zorne Clemens des siebenten in seine Vaterstadt zurück, allein der Pabst schien das

i. Ein sarkastischer Kritiker, Milizia in seinem Buche Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno. Venezia 1781. p. 16, thut daher gegen diese Statue und gegen M. A. überhaupt einen ungerechten Ausfall Daß es doch so schwer ist, im Urtheilen den Mittelweg zu halten! Bedurfte es so vieler beleidigenden Ausdrücke, um dem Wesen nach nichts weiter zu sagen, als daß M. A. Misbrauch von dem Studium der Anatomie machte, und die Muskeln niemals in Ruhe darstellen konnte?

k. Varchi Storia Fiorent. Lib. VIII, p. 194.

l. Stor. Fiorent. Lib. VI, p. 154.

das Vergangene gänzlich vergessen zu haben, und gebrauchte ihn von neuem bey den Arbeiten an der Laurentianischen Bibliothek. Bald darauf war er begierig ihn in Rom bey sich zu sehen, und trug ihm auf, das jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle zu mahlen. Michelangelo fand sich dadurch in keine geringe Verlegenheit gesetzt: er hatte beständige Verdrießlichkeiten wegen des Grabmahls Julius des zweyten, wofür er schon 16000 Scudi auf Abrechnung empfangen hatte, und welches immer noch unvollendet war; dabey gab ihm der Bau der Sakristey und der Bibliothek zu Florenz viel zu thun: und nun noch überdieß eine so große fast unübersehliche neue Unternehmung! Doch Clemens starb im J. 1534, die Florentinischen Arbeiten wurden unterbrochen, und Michelangelo hoffte nunmehr in Ruhe das Grabmahl zu Ende zu bringen, und seinen Verbindlichkeiten gegen den Herzog von Urbino und das Haus della Rovere, für das er große Anhänglichkeit hegte, Genüge leisten zu können. Er kam auch dießmal nicht dazu: der Nachfolger des Clemens, Paul der dritte, bestand durchaus darauf ihn in seinem Dienste zu beschäftigen. Dieß war Veranlassung, daß der Entwurf des Grabmahls wiederum abgeändert ward. Statt daß es vorher von allen vier Seiten frey stehen sollte, beschloß man, es an einer Mauer aufzuführen, wie man es gegenwärtig sieht.

Michelangelo mußte sich also in einem Alter von sechzig Jahren, wie ungern er es auch that, zu einer neuen großen Unternehmung entschließen, die bey der damaligen Lage der Kunst für seinen Ruhm sehr gefährlich werden konnte. Schon in früheren Zeiten hatte er sich von einem Jünglinge (Raphael war neun Jahre jünger als er) die Palme in der Mahlerey ent-

reißen sehen müssen, und sie schien in der Person desselben ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben. Raphael im Ausdrucke zu übertreffen, ist beynah unmöglich. Dasselbe gilt von der Vollkommenheit seiner richtigen, reinen und edlen Zeichnung. Sollte er ihn im Kolorit zu übertreffen suchen? Michelangelo war ein viel zu einsichtsvoller Künstler, um nicht diese Unmöglichkeit an sich wahrzunehmen. Was blieb ihm also übrig? Die Kraft in den Umrissen, die Kühnheit in den Bewegungen, und das Schreckliche. Er erwählte daher das, wohin ihn schon die Natur des Gegenstandes, noch weit mehr aber sein eigner Charakter leitete. Von jeher war bey ihm der Tiefsinn eines männlichen und durchaus unabhängigen Geistes mit einer stolzen Zuversicht auf sich selbst, welche sich auf das Bewußtseyn eigner Stärke gründete, mit verschlossenem Ernste der Gemüthsart, mit einem großen Hange zur Einsamkeit, und mit finstern Launen gepaart gewesen, die manchmal in den wunderlichsten Starrsinn ausarteten [m]. Unter den zur Mahlerey gehöri-

m. Es ist der Mühe werth, hier ein paar Anekdoten aus vielen anzuführen, die uns den Mann besser kennen lehren, als allgemeine Beschreibungen thun könnten. Als er beschäftigt war die Kapelle zu mahlen, fiel er von dem Gerüste von einer großen Höhe herunter und nahm Schaden am Bein. Er ergrimmte hierüber so sehr, daß er niemand zu sich lassen wollte, um ihn zu heilen. Ein Florentinischer Arzt Baccio Rontini, der den M. A. liebte, ging hin um ihn zu besuchen, allein niemand wollte ihn in das Haus lassen. Meister Baccio, der ebenfalls ein eigensinniger Kopf war, setzte es darauf hineinzukommen, und es gelang ihm endlich einen andern Eingang zu finden. So drang er denn in das Zimmer, wo der Patient saß oder lag, und fand ihn noch in einer so verzweifelten Leidenschaft, daß er nun durchaus nicht

hörigen Studien war ihm die Anatomie, welche der Einbildungskraft das Schöne des menschlichen Körpers entrückt, und sie dagegen mit widrigen und grausen Vorstellungen vertraut macht, das liebste. Er hatte sie zwölf Jahre lang beständig getrieben, und noch bis in sein hohes Alter kehrte er immer wieder zu dieser Beschäftigung zurück [n]. So spürte er denn auch den

nicht wieder von der Seite desselben weichen wollte, bis er völlig geheilt war. Siehe Vasari T. III, p. 255. Die zweyte steht in Montfaucons Diarium Italicum p. 195: "Unter der Regierung Pauls des vierten, wurde nahe bey Sanvitale auf dem Landsitze des Orazio Muti von einem Winzer ein Schatz ausgegraben, nämlich eine Menge goldner Münzen und Steine von großem Werth. Der Winzer macht sich mit seiner Beute auf die Flucht. Orazio kommt in den Weinberg und sucht den Winzer, bis er zu dem Orte gelangt, wo der Schatz ausgegraben war. Daselbst fand er einige zerbrochene eherne Gefäße, und indem er weiter nachforschte, goldne Münzen, und kam dadurch sogleich dem Diebstahle auf die Spur. Er läßt darauf den Wechslern und Goldschmieden ansagen, wenn jemand zu ihnen kostbare Steine und goldne Münzen brächte, möchten sie ihn der Obrigkeit überliefern. Um diese Zeit schickte nun Michelangelo einen Bedienten, Nahmens Urbino, aus, um alte Münzen, die nicht mehr im Gebrauch waren, zu verwechseln. Der Wechsler erstaunte, und ließ nach dem empfangenen Auftrage den Menschen verhaften. Dieser gestand bey dem Verhör, das man mit ihm hielt, er habe alles vom Michelangelo empfangen. Der Richter befahl also diesen ebenfalls zu verhaften. Man fragt ihn hierauf zuerst nach seinem Nahmen. Er antwortet: Man hat mir gesagt, man nenne mich Michelangelo delli buoni arroti (das heißt vom guten Zuwachs). "Was für ein Landsmann bist du?" Man sagt, ich sey ein Florentiner. "Kennst du die Muti?" Wie sollte ich die Stummen (muti) kennen, da ich nicht einmal mit den Schwätzern bekannt bin? u. s. w.

n. Vasari T. III, p. 313.

den verborgensten Mechanismus der Muskeln aus, und konnte es hierin gleichsam mit der Natur selbst aufnehmen [o]. In der Darlegung dieses Spiels der bewegenden Organe suchte er eben die Schönheit. Daher war er, wie Lomazzo sehr richtig sagt [p], nicht dazu gemacht, zarte, weiche, gefällige Adonisgestalten, sondern kräftige, starke, trotzige Männer zu mahlen. In der That sind auch seine Physiognomien majestätisch, aber streng; seine Frauen sind Amazonen. Unter allen Dichtern war sein Liebling Dante, der in seinem Tiefsinn, in dem eigenthümlichen Schwunge seiner Einbildungskraft, und selbst in seiner Seltsamkeit eine große unverkennbare Aehnlichkeit mit ihm hat. Er besaß ein Exemplar der göttlichen Komödie mit einem etwa eine halbe Spanne breiten Rande, worauf er mit der Feder fast alle Gruppen des Dante gezeichnet hatte [q]. Man kann denken, wie tief er sich die oft furchtbaren, immer großen und ernsten, mit wenigen strengen Umrissen erschöpften Darstellungen seines Dichters eingeprägt, und daß sie ihm bey einem Gegenstande wie das jüngste Gericht doppelt lebhaft gegenwärtig seyn mußten. Nach allen diesen Zügen kann

o. Condivi erzählt (§ 60.), daß M. A. von Messer Realdo Colombo, einem Anatomen und Arzte, die Leiche eines sehr schönen Mohrischen Jünglings empfing, "an welchem," fügt er hinzu, "Michelangelo mir viele seltne und verborgene Dinge zeigte, die man vielleicht sonst niemals gehört hat, und die ich mir alle aufgezeichnet." M. A. hatte immer den Plan, ein Werk über die Bewegungen des menschlichen Körpers zu schreiben. S. Gori's Noten zum Condivi p. 117.

p. Lomazzo Lib. VI, p. 288.

q. Dieser Schatz ging nebst andern Kunstsachen auf einem Schiffe zwischen Livorno und Civitavecchia zu Grunde. Siehe die Anmerkungen zum Vasari, T. III, p. 252.

kann es uns nicht befremden, daß Michelangelo, dem es seine originelle Selbständigkeit unmöglich machte, der zweyte in einem Felde seyn zu wollen, das schon ein glücklicherer Vorgänger erobert hatte, sich einen einsamen, felsigen, mit Abgründen umgebnen Weg bahnte, den vor ihm noch niemand zu betreten gewagt hatte.

Der Carton zu dem jüngsten Gericht war schon unter Clemens dem siebenten angefangen worden; das Gemählde selbst wurde unter Paul dem dritten im J. 1534 angefangen, und im J. 1541 zu Ende gebracht. Aber schon vor dieser Zeit, da es nur zum Theil aufgedeckt und unten noch nicht vollendet war, begab sich der Pabst mit einem zahlreichen Gefolge dahin, um es zu sehen. Bey dieser Gelegenheit fiel die merkwürdige Anekdote vor [r], daß der Cerimonienmeister des Pabstes, Messer Biagio da Cesena, auf die Frage Pauls: was er von dem Bilde halte? Michelangelo wegen der unanständigen Nacktheit seiner Figuren heftig tadelte. Michelangelo, darüber ergrimmt, bildete nun den Sittenrichter selbst in der Hölle unter der Gestalt des Minos ab (nicht des Minos der alten Mythologie, son-

r. Vasari T. III, p. 255. Alle Kommentatoren dieser Stelle geben keine weitere Nachricht über diesen Messer Biagio. In dem Tagebuche des Paris de Grassi finde ich erwähnt, daß ihn Leo X zu Anfang des Jahres 1518 an die Stelle des Verstorbenen Nicola da Viterbo zum Cerimonienmeister u. s. w. ernannt. Messer Biagio da Cesena hat ebenfalls ein Tagebuch geschrieben, wovon Ducange in seiner Table des auteurs dans le supplement du Glossaire Nachricht giebt. Brequigny hat es aber nicht finden können. S. Notices des Manuscrits etc. T. II, p. 592. Was den Paris de Grassi betrifft, so siehe Fantuzzi Notizie degli Scrittori Bolognesi, T. IV, p. 251.

sondern eines Ungeheuers beym Dante mit einem großen Schlangenschweife). Da Messer Biagio sich darüber bey dem Pabste beklagte, erwiederte dieser: "hätte Michelangelo euch in das Fegefeuer versetzt, so wäre noch Rettung möglich, aber in der Hölle nulla est „redemtio.". Freylich dachten nicht alle Nachfolger Pauls des dritten eben so liberal über künstlerische Freyheiten. Paul der vierte hatte Lust, das jüngste Gericht des Michelangelo ganz von der Wand abkratzen zu lassen, weil er sich an den nackten Figuren ärgerte, die, wie er fand, ihre Blöße allzuschamlos zeigten. Die Verständigen unter den Cardinälen stellten ihm aber vor, es würde eine große Sünde seyn, ein solches Meisterwerk zu zerstören; und so kam man auf den Ausweg, daß Daniel von Volterra [s], ein Schüler des Buonarroti, die anstößigen Stellen mit feinen Tüchern bedecken mußte, wovon er denn den Beynahmen des Hosenmachers (Brachettone) erhielt [t], und auch vom Salvator Rosa, der indessen den Michelangelo selbst nicht im mindesten schont [u], auf das beißendste wegen seiner Schneiderarbeit verspottet worden ist [x].

Wie

s. S. Vasari im Leben des Daniel.

t. Gasparo Celio Memorie etc. Napoli 1638. p. 16.

u. In der Satira della pittura von den Worten an: Michel'Angiolo mio, durch mehrere Terzinen hindurch.

x. Ebendaselbst:

E pur era un error si brutto e grande,
Che Danielle dipoi fece da sarto
In quel Giudicio a lavorar mutande.

In Puhlmanns Beschreibung der Gemählde im königlichen Schlosse zu Berlin, heißt es S. 106 bey Gelegenheit der Nacktheiten in dem jüngsten Gericht des M. A. "Sie sind aber durch die Fürsorge dreier

Wie eingeschränkt und barbarisch uns auch eine solche Entstellung eines in seiner Art einzigen Kunstwerkes scheinen mag, so wäre es doch für das Heil der Künste zu wünschen gewesen, daß das jüngste Gericht gleich bey seiner ersten Ausstellung nicht nur von Seiten der Sitten, sondern auch des darin herrschenden Geschmacks hätte fallen und die allgemeine Stimme gegen sich haben mögen. Allein theils die erstaunliche Neuheit dieses magischen Werkes, theils seine ächten Verdienste, die Keckheit der Umrisse, die tiefe Kenntniß der Muskeln, das Schreckliche in der Erfindung und Gruppirung; endlich eine Menge dabey zusammentreffender zufälliger Umstände, verschafften ihm den lebhaften Beyfall der damaligen Künstler und Kenner, so daß von allen Seiten Lobpreisungen herzuströmten, und selbst der satyrische Aretin [y] stimmte mit seiner heiseren

„dreier Päbste zu drei verschiedenen Malen bekleidet worden. Der Mahler Pozzi war der letzte, der auf Befehl des Pabstes Rezzonico die Kleidung vergrößern „und das Nackende mehr bedecken mußte.“ Ich gestehe, daß mir in den neun Jahren meines Aufenthalts in Italien nichts von dieser angeblichen Thatsache bekannt geworden ist.

y. Ich erwähne diesen berüchtigten Schriftsteller, der es in der That nicht verdient, nur um davon Gelegenheit zur Aufklärung eines Punktes in der Kunstgeschichte herzunehmen, der unserm großen Künstler, wenn man ihn für wahr hielte, nachtheilig werden müßte. Einige Schriftsteller haben nämlich behauptet, Pietro Aretino habe dem M. A. die Idee zum jüngsten Gericht angegeben. Es ist häufig der Fall gewesen, daß große Mahler Gelehrte bey dem Entwurf zu ihren Werken zu Rath gezogen: allein M. A. war nicht in dem Falle dieß zu bedürfen; er besaß Gelehrsamkeit genug für den vorliegenden Gegenstand. Auch würde er gewiß nicht den Aretin gewählt haben. Der Brief desselben, auf den sich jene Angabe

seren Trompete in den allgemeinen Ton ein. Die jungen Künstler, die so schon durch die Unruhe ihres Alters

gabe wahrscheinlich gründet, (er ist in der Sammlung der Briefe des Aretin T. I, p. 153 befindlich, und vom 15ten Sept. 1537 datirt) beweist gerade das Gegentheil. Nachdem ihm Aretin darin eine Menge Schmeicheleyen und übertriebne Lobeserhebungen wegen seiner übrigen Arbeiten im Vatikan gesagt hat, fügt er hinzu: "Aber wenn dem „so ist, warum euch nicht mit dem bis jetzt erworbnen „Ruhme begnügen? Mir scheint, es hätte euch genügen „sollen, durch eure andern Unternehmungen die Uebrigen „besiegt zu haben; aber ich sehe wohl ein, daß ihr durch „das Ende der Welt, welches ihr jetzt mahlt, den An„fang der Welt, den ihr schon gemahlt habt, zu über„treffen denkt, damit eure eignen Gemählde, eins von „dem andern besiegt, euch den Triumph über euch selbst „verschaffen. Wer würde nicht von Schrecken ergriffen „werden, wenn er sich mit dem Pinsel an diesen furchtbaren „Gegenstand wagte? Ich sehe mitten in dem Gewühl „den Antichrist u. s. w." Hier folgt nun eine Beschreibung des jüngsten Gerichts, wie er es sich vorstellte, welche meines Erachtens auf dem Gemählde eine erbärmliche Wirkung gethan haben würde. Am Ende des Briefes fügt er hinzu: "Aber Eure Herrl. glaube, daß ich „das Gelübde, welches ich gethan, Rom nie wieder zu „sehen, dem Wunsche eine solche Darstellung zu sehen „zu lieb, brechen werde." Aretino hatte nämlich allerley Verdrießlichkeiten in Rom gehabt, wegen der Sonette, die er zu den unzüchtigen Zeichnungen des Giulio Romano, von Marcantonio Raimondi in Kupfer gestochen, gemacht hatte. (Man sehe meine Ausgabe der Satira della Pittura di Salvator Rosa, Goetting. 1785. p. 60, not. 129. und das Journal des Herrn von Murr Th. XIV. p. 3, wo meine Arbeit benutzt und mit allerley Ausschmückungen versehen ist, ohne daß ihrer im geringsten Erwähnung geschieht.) Mich. Angelo antwortete verbindlich auf den Brief des Aretino; er sagt nach einigen Komplimenten: "Es hat mir sehr leid gethan, „daß ich von Eurer Idee keinen Gebrauch machen kann, „da ich schon einen großen Theil der Geschichte ausgeführt habe;

ters gemeinschaftlich zu dem Neuen hingetrieben werden, warfen sich daher mit Ungestüm, wie die Bienen auf den Honig, auf das Studium des jüngsten Gerichtes und kopirten es um die Wette. Das merkwürdigste ist, daß der große Urheber dieses Werkes, der überhaupt nichts vom Nachahmen hielt, und zu sagen pflegte, wer Andern nachgehe, könne nie vor ihnen vorauskommen, den dadurch beschleunigten Verfall voraussah, und ausrief: O wie Vielen wird dieses Werk von mir den Kopf verrücken [z]!

Eine

„habe"; und am Ende fügt er hinzu: "was endlich das „betrifft, das Ihr nicht nach Rom kommen wollt, so „muß der Wunsch, das Gemählde, welches ich verfertige, zu sehen, Euern Entschluß ja nicht aufheben; denn „es würde in der That zu viel seyn, u. s. w." Hieraus sieht man also, daß Mich. Ang. das jüngste Gericht ganz ohne Hülfe des Aretin zu Stande gebracht. Der Brief des M. A. steht unter den Lettere Pittor. T. II: p. 17. ohne Datum, vielleicht nur durch ein Versehen des Kopisten. Richardson T. III., P. 2, p. 488 sagt, er sey von Rom d. 20 Novemb. 1537 datirt. Aretin antwortete hierauf d. 20 Jan. 1538. "Ich muß sagen, es wäre „eine allzugroße Ehre für mich, wenn ihr geneigt gewe„sen wärt, von meinem Vorschlage, das jüngste Gericht „betreffend, Gebrauch zu machen; ich schrieb ihn Euch „nicht, um Euch bey Euerm Gemählde zu ra„then, sondern nur um euch zu überzeugen, daß sich „nichts ausdenken läßt, was nicht unter Euerm Werke „wäre." S. Briefe des Aretin T. II, p. 9. Mich Ang. hatte jedoch bey seiner Anlage des jüngsten Gerichts ein anders Gemählde von demselben Gegenstande zu Orvieto, von Fra Giovanni aus Fiesole gemahlt, und von Luca Signorelli zu Ende gebracht, vor Augen. Man sehe Vasari am Schluß der Lebensbeschreibung des letztgenannten Mahlers.

z. O quanti quest' opera mia ne vuole ingoffire! S. Armenini L. I, p. 66.

Eine Menge Kritiker haben das jüngste Gericht umständlich beurtheilt [a], und ich will hier dasjenige nicht wieder hohlen, was sie über die Vermischung der alten Mythologie mit christlichen Vorstellungsarten, (wobey Michelangelo sich durch das Vorbild des Dante schützen mag, das ihn vielleicht dazu veranlaßt hat) über die Anstößigkeit der nackten Figuren, über das Kolorit u. s. w. gesagt haben; sondern mich nur auf einige Bemerkungen über die Erfindung und Idee des Ganzen, über Gruppirung und Ausdruck einschränken.

Dieses große Frescogemählde nimmt die ganze dem Eingange gegenüber stehende Seite der Kapelle, etwa von der Höhe eines Menschen, vom Boden an gerechnet, bis ganz oben ein, und hat eine länglicht viereckte oben aber ausgeschweifte Gestalt, wie sie durch folgende Figur angedeutet ist.

1		2
3	4	5
6	7	8
—	9	—

Gleich auf den ersten Blick, sobald man nur durch die Dunkelheit gedrungen ist, die jetzt auf der ganzen Fläche herrscht, entdeckt man, daß das Gemählde in neun Hauptgruppen zerfällt, die in der Ausführung eine

a. Francesco Albani in der Felsina Pittrice P. IV, 253. Giov. Andr. Gilio Due Dialoghi, in dem zweyten p. 93, 100, 105, 106 u. 108. Roland Freari Sieue de Chambray p. 70. Richardson T. III, P. 2 an mehreren Stellen. Dom. Andr. de Milo Napoletano. Nap. 1721. Eine höchst elende Kritik. Raphael Borghini in seinem Riposo. Ludovico Dolci in seinem Dialog L'Aretino.

eine unleidliche Symmetrie beybehalten haben, auf die Art wie sie in der obigen Figur durch Zahlen bemerkt sind. Wir wollen sie nach der Reihe durchgehn.

Die Gruppe Nr. 1 besteht aus verschiedenen Engeln mit dem Kreuz, der Dornenkrone, und andern Symbolen der Passion; drey darunter fallen als die Hauptfiguren in die Augen. Was ist ihre Absicht und der Sinn ihrer Bestrebungen? Es scheint, sie wollen das Kreuz erhöhen um den Triumph der Genugthuung Christi zu feyern. Allein diesem Kreuze, welches doch einst von einem einzigen getragen ward [b], scheint jetzt ein ganzer Haufe von Engeln nicht gewachsen zu seyn; mit allen ihren Anstrengungen und Lastträgergebehrden können sie es nicht dahinbringen, es in die Höhe zu heben. Ueberdieß hat die mittelste Figur, die vornehmste der Gruppe, der ganzen entgegengesetzten Seite das Gegengewicht zu halten, und scheint einer andern Figur auf den Leib zu fallen, die ihr mit geballter Faust droht.

Nr. 2 ist ebenfalls eine Gruppe von Engeln, mit der Säule, dem Schwamm, der Leiter u. dergl.; lauter Symbolen der Passion. Auch hier sind drey Engel die Hauptfiguren; auch hier scheint jene triumphirende Erhöhung die zum Grunde liegende Idee zu seyn. Soll dieß aber mit der Säule geschehen, so wird sie einer von den drey erwähnten Figuren grade auf den Magen gestoßen. Die obere Figur, welche die Säule mit der Rechten umarmt, wird vom Rücken gesehen, und

b. Luc. XXIII, 26. "Und als sie ihn hinführeten, ergriffen sie einen, Simon von Kyrene, der kam vom Felde, und legten das Kreuz auf ihn, daß er es Jesu nachtrüge."

und ist vortrefflich für das Studium der Anatomie, aber der Charakter eines Engels ist nicht beobachtet [c].

Nr. 3. Eine Gruppe von weiblichen Heiligen, in deren Gewühl das Auge sich verliert. Sie dient der Gruppe Nr. 5 zum Gegenstück, und beyde machen den umgebenden Chor oder das Gefolge der in der Mitte befindlichen aus. Aber mit wie wenig Würde! Einige darunter plaudern wie alte Frauen bey einer Tasse Kaffee; die übrigen nehmen gar keinen Antheil an der Hauptbegebenheit, dem furchtbaren Augenblicke des allgemeinen Gerichts, ja sie scheinen kaum davon zu wissen. Die einzigen Figuren, welche auf gewisse Weise handeln, sind ein junges Mädchen und ihre Mutter oder Schwester, in deren Arme sich jene vor Schrecken flüchtet. Allein wo ist der Adel, die Anmuth, welche man an der Gruppe der Niobe mit ihrer Tochter bewundert?

Nr. 5 hat denselben Fehler wie Nr. 3: es ist eine Gruppe von Heiligen und Märtyrern, wovon keiner handelt, keiner an der großen Begebenheit Theil nimmt, oder nur auf ihren Schauplatz hinsieht. Unter diesem Haufen von Männern befindet sich die heilige Katharina in einer sehr leichtfertigen Stellung, und ein Heiliger, wo ich nicht irre, Skt. Blasius, scheint eine Schäkerey mit ihr treiben zu wollen. Zwey im Mittelspunkte der Gruppe sitzende Figuren sind außerordentlich schön, aber nach Michelangelo's Weise sind die Muskeln in einer Spannung wie bey den heftigsten Bewe-

c. Wenn Hr. von Ramdohr in seinem Werke über die Kunstwerke in Rom T. I, S. 181 sagt: "Oben in einer Glorie ist Gott der Vater, unter ihm der heilige Geist als Taube;" so ist dieß ein Irrthum, von diesen Personen ist nicht die geringste Spur zu sehen.

Bewegungen, obgleich die Stellungen eine vollkommne Ruhe beweisen.

Nr. 4 ist die Hauptgruppe und der Mittelpunkt des Gemähldes: sie stellt den Heiland in der Mitte, die h. Jungfrau zu seiner Rechten dar, beyde von Heiligen und Aposteln umgeben. Hier scheinen die Figuren wenigstens einigen Antheil an der Handlung zu haben, aber der des Christus fehlt es an Adel und Majestät, sie sitzt weder recht, noch steht sie recht auf den Füßen. Was die Madonna betrifft, so ist der Ausdruck ihrer Gebehrden und Mienen so beschaffen, daß man nicht weiß, ob sie von Mitleiden und Schrecken erfüllt ist, oder ob sie nur mit der ganzen Sache nichts zu schaffen haben will [d]. Zu den Füßen des Heilandes sitzen die Heiligen Bartholomäus und Laurentius wie zwey Trabanten, wovon der eine den Rost, der andre seine eigne Haut zur Schau trägt; doch kann man nicht läugnen, daß die nackten Theile an ihren Körpern schön sind.

Die Gruppen Nr. 6, 7, 8, die in einer Linie fortgehen, werden durch verschiedne kleinere dazwischen liegende Gruppen beynah zu einer einzigen verbunden. Nr. 6 besteht aus seligen Geistern, die zu der ewigen Herrlichkeit emporsteigen. Einige davon werden an einem Stricke in die Höhe gezogen, wie man etwa jemanden thun würde, der in einen Brunnen gefallen wäre; und die dabey gebrauchte Gewalt beweist deutlich, daß es schwere irdische Leiber und keine entkörperten Seelen sind.

Nr.

d. *Lomazzo* L. I, p. 21. "Ivi si vede la gloriosa madre di nostro signore, per grandissima paura ch'ella ha di vedere Cristo sdegnato contro i scelerati, quasi mettersi in fuga."

Nr. 7 ist ein Chor von Engeln, einige mit Posaunen, zwey mit Büchern, die nach Richardsons Meynung das gute und böse Gewissen vorstellen sollen. Aber das Ganze ist ohne Ausdruck, und einige von den Engeln blasen mit vollen Backen, unedel und ohne alle Grazie.

Die Gruppe Nr. 8 ist ein Haufe verdammter Seelen, unter dem Nahmen der sieben Todsünden berühmt. Hier ist Michelangelo in seiner Sphäre und bewährt sich ganz als den unnachahmlichen Meister: alles ist in Bewegung, alles handelt, alles ist wunderwürdig und göttlichteuflisch. Es ist schwer zu sagen, was größeres Lob verdient: die Umrisse, die Stellungen, die Gruppirung oder der Ausdruck. Nur die einzige Figur, die von einem bösen Geist an den Schamgliedern gezogen wird, scheint den übrigen nicht gleichzukommen.

Dieser Theil des Gemähldes war es denn auch hauptsächlich, was die Schüler der Kunst verblendete, und zu einer verkehrten, oberflächlichen Nachahmung reizte, die sich über den größten Theil des damals gebildeten Europa verbreitete, wie wir bald sehen werden, so bald wir die noch zu gebenden Nachrichten vom Michelangelo und seinen Werken zu Ende gebracht haben.

In welchem Grade die zuletzt erwähnte Gruppe damals selbst von einem Schüler des Raphael bewundert worden sey, beweist uns folgende Erzählung Vasari's. Dieser war zu Mantua vom Giulio Romano freundschaftlich aufgenommen worden, und als er um die Zeit, da Michelangelo sein jüngstes Gericht öffentlich ausstellte, nach Rom zurückgekehrt war, schickte er seinem Freunde Blätter mit Zeichnungen von den sieben Todsünden nach dem Gemählde. "Giulio schätzte sie erstaunlich hoch, theils wegen ihres innern

Wer-

„Werthes, theils waren sie ihm auch deswegen will„kommen, weil er dem Cardinal eine Kapelle in seinem „Palast zu mahlen hatte, und sie also seinen Geist zu „größeren Dingen erweckten, als die waren, worauf „er vorher seine Gedanken gerichtet hatte." [e]

Nr. 9 endlich, die unterste Gruppe, welche die ganze Breite des Gemähldes einnimmt, stellt von der einen Seite die Auferstehung der Todten vor, von der andern den Charon, welcher die verdammten Seelen von seinem Kahne zurückweist, welche alsdann von den bösen Geistern gefaßt, und auf Befehl des Minos in die Finsterniß hinabgestürzt werden. Man findet hier einige gute nackte Figuren, aber das Ganze ist zu sehr in Ruhe, und verkündigt keineswegs den furchtbaren Augenblick des Gerichts.

Von den Kopien, welche Schüler des Michelangelo von dem jüngsten Gerichte genommen, wird unten noch die Rede seyn. Man hat auch eine große Anzahl Kupferstiche davon [f].

Die

e. S. Vasari im Leben des Giulio Romano. T. II, p. 466.

f. 1. Von Georgio Mantovano auf eilf Blättern. 2. Mit M. G. gezeichnet, und Matthäus Greutern von Straßburg zugeschrieben. 3. Von Nicola Beatrice. 4. Von N. de la Casa, 1543. 5. Mit der Unterschrift: Romae apud heredes Claudii Duchetti 1593, und bey einigen Abdrücken Johannis Orlandi formis 1617. 6. Von Julius Bonassonius. 7. Bey Ant. Lafrery. 8. Bey Nicolo Nelli. 9. Gestochen von J. B. Cavaleriis 1567. 10. Von Etienne de Perac. 11. Mit den Zeichen K zu Rom 1569. 12. Von M. Rota in eben dem Jahre. 13. Eine Kopie des vorhergehenden Blattes, von Joh. Wierinxe gestochen. 14. Von Franc. Villamena. 15. Von Ambr. Brambilla. 16. Von Sebast. Fulcarus mit dem

Die letzten beträchtlichen Werke der Mahlerey, die Michelangelo unternahm, waren zwey große Gemählde in der Paulinischen Kapelle, das eine den Fall Pauli, das andere die Kreuzigung Petri vorstellend. Vasari rühmt es daran, daß Michelangelo dabey nur auf die wesentlichen Vollkommenheiten der Kunst sah, und weder Landschaften, noch Bäume, noch schöne Gebäude anbrachte, weil er sich nicht zu diesen Dingen herablassen wollte, sondern die menschliche Gestalt allein für einen seiner würdigen Gegenstand hielt. Diese Gemählde sind jedoch durch die Zeit beynah gänzlich verdorben. Michelangelo war schon gegen fünf und siebzig Jahr alt, als er sie zu Ende brachte.

Außer daß er damals die Anlage der Festungswerke eines Theiles der Stadt, il Borgo genannt, leitete, pflegte er noch täglich zu seinem Vergnügen Bildhauerarbeit zu verrichten, indem er glaubte, daß ihn diese Bewegung gesund erhielt [g]. Um diese Zeit war es auch, daß er eine Gruppe von vier Figuren aus einem einzigen Stück Marmor unternahm, die eine Abnehmung Christi vom Kreuz vorstellte [h].

Als

dem Zeichen F. S. 17. Von J. Cola. 18. Von Leonard Gautier. 19-21. Drey Stücke von unbekannten Künstlern. Endlich thut Aretino eines Kupferstiches von Enea Vico Erwählung, der aber, wie ich glaube, gar nicht existirt.

g. Blaise de Vigenere sagt in seinen Anmerkungen zum Kallistratus p. 855, er habe den M. A. in einem Alter von 60 Jahren, in einer Viertelstunde mehr Marmor abschlagen sehen, als vier Steinmetzen in drey oder vier Stunden zu thun pflegten. Wenn dieses im Jahre 1550 geschahe, so war Michel Angelo damals in einem Alter von 76 Jahren. Siehe die folgende Note.

h. Diese Gruppe eine Abnehmung vom Kreuz oder pietà vorstellend, wurde wegen einiger Fehler des Marmors nicht

Als im J. 1546 Antonio da Sangallo, der als Architekt für den Bau der Peterskirche angestellt gewesen war, starb, wurde Michelangelo vom Pabste genöthigt, diese Last auf sich zu nehmen. Dem ganzen Anhange des Sangallo zum Troz, der nicht aufhörte ihm Verdrießlichkeiten zu erregen, wußte er sich mit unglaublicher Unerschrockenheit mitten durch den Neid und die Verläumdung seinen Weg zu bahnen. Um seine Rechtschaffenheit noch mehr zu bewähren, wollte er keine Bezahlung nehmen, und verlangte, daß der Pabst in dem ihm von freyen Stücken ertheilten Auftrage erwähnen möchte, er diene dem Bau der Peterskirche um Gottes willen, und ohne irgend einigen Gehalt oder Belohnung [i]. Er unternahm auch den Bau des Campidoglio, des Farnesischen Palastes und vieler andern Gebäude [k], deren Erwähnung, da wir es hier

nicht ausgeführt, aber wegen des Bedürfnisses, Bildhauerarbeit zu treiben, sogleich eine andre Gruppe von geringerer Größe angefangen: S. Vasari ed. Bottari T. II. p. 603. Not. 1. T. III. p. 261. und 283. Blaise de Vigenere in dem angeführten Werke sagt S. 853. "L'entreprise aussi de Michel l'Ange estoit hautaine et „fort hardie, sentant bien sa main asseurée, le quel „commança l'an 1550, que i' estois à Rome, un cru„cifiement ou il y avoit de dix à douze personnages, „non pas moindres que le naturel, le tout d'une seule „piece de marbre, qui estoit un chapiteau de l'une de „ces huiet grandes colomnes du temple de la Paix de „Vespasian, dont il s'en void encore une toute entiere et „debout, mais la mort etc."

i. Ueber das, was er am Vatikan verändert und gethan, sehe man Carlo Fontana Tempio Vaticano, und den Bonanni.

k. Von Michelangelo's Werken der Baukunst findet man Nachricht in den verschiednen Ausgaben der Architettura di Jacopo Barocci da Vignole, auch in der Französischen

hier eigentlich mit der Mahlerey zu thun haben, außerhalb unsers Zweckes liegt.

Nach dem Tode Paul des dritten that Herzog Cosmus der erste von Florenz, durch Vermittlung des Vasari, alles mögliche, um ihn zur Rückkehr nach seiner Vaterstadt zu bewegen. Allein außer daß den Michelangelo sein hohes Alter abgeneigt von einer Veränderung seiner Lage und seines Aufenthalts machte, sah er stets mit bitterm Schmerze den Umsturz der Florentinischen Freyheit durch die Usurpation der Medicis, so sehr er sonst dieses Haus schätzte. Diese Einladungen hatten also keinen Erfolg. Im ein und achzigsten Jahre seines Alters unter Paul dem vierten verursachte ihm der Architekt Pietro Ligorio einen großen Verdruß, indem er das Gerücht aussprengte, Michelangelo sey wieder kindisch geworden. In welchem Grade ihn dieß gekränkt, kann man aus einem Briefe an den Vasari sehen, worin er sich darüber beklagt, und den er mit einem Sonette im Styl des Dante begleitete: seiner letzten dichterischen Produktion, so viel ich weiß, die gleichsam seine Vorbereitung auf den nahen Tod enthält [1].

Die mancherley Verdrießlichkeiten, die er bey dem Bau der Peterskirche zu überstehen hatte, welcher in den letzten Jahren seines Lebens fast sein einziger Gedanke war, beschleunigten vielleicht sein Ende, ob es gleich bey den Beschwerden eines so hohen Alters längst zu erwarten stand. Dieser außerordentliche Mann

starb

Uebersetzung von Daviler und der Deutschen von L. C. Sturm. Ferner: La libreria Medica Laurentiana. Firenze 1739. 22 fog. Scelta di Architettura di Ferdinando Ruggieri, uud Murr Bibliotheque de peinture T. I, p. 84 u. f.

1. Giunto è già'l corso della vita mia etc.

starb in seinem neunzigsten Jahre, im J. 1564. Er wurde in der Kirche der heil. Apostel begraben, aber seine Leiche ward heimlich auf Befehl des Herzogs Cosmus nach Florenz geschickt, wo die Akademie der zeichnenden Künste [m] sein Andenken durch das feyerlichste Leichenbegängniß ehrte, und der bekannte Geschichtschreiber Varchi, ebenfalls auf Befehl des Herzogs, ihm eine Leichenrede hielt [n]. Endlich wurde ihm in der Kirche S. Croce nach einer Zeichnung des Vasari ein sehr schönes Denkmahl errichtet.

Es ist uns nun noch übrig von den Schriften des Michelangelo zu reden. Er hat der Welt nur einige poetische Kompositionen, einige prosaische Aufsätze und Briefe hinterlassen. Seine Gedichte finden sich an mehreren Orten eingerückt, allein die vollständigste Sammlung ist folgende: Rime di Michelangelo Bonarroti, raccolte da Michelangelo suo nipote. Firenze presso i Giunti, 1623. 4°, welche nachher ebendaselbst im J. 1726 in Oktav von neuem abgedruckt worden.

Die prosaischen Aufsätze findet man in der Sammlung der Prose Fiorentine. Sie bestehen in Vorlesungen, Reden, Ciccalate, (akademischen Reden im scherzhaften Tone) und ähnlichen Sachen. Einige dieser Aufsätze beweisen, wie große Kenntnisse Michelangelo von der Musik gehabt.

Die

m. Weiter unten werden Nachrichten von ihr gegeben.

n. Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata nell' Esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze appresso i Giunti, 1564 4°. Außer dieser hat man noch zwey andre in demselben Jahre gedruckte Lobreden auf M. A., eine von M. Lionardo Salviati und die andre von Gio. Maria Tarsia.

Die Briefe sind von Vielen gesammelt worden: vom Nicolò Martelli, vom Varchi, vom Paolo Manuzzio, vom Francesco Marcolini, vom Giolitto, vom Bonanni, und vorzüglich zu unserm Zwecke vom Bottari in den Lettere Pittoriche T. I, p. 2-10. T. II, p. 17. T. VI, p. 26-29 und p. 232.

Endlich muß ich hier noch hinzufügen, daß Michelangelo der jüngere, von dem schon mehrmals die Rede gewesen, seinem Oheim zu Ehren in den väterlichen Hause eine Gallerie erbauen lies, welche ihm über 20000 Scudi kostete, worinn man auf mehreren Gemählden von verschiedenen berühmten Meistern das glorreiche Leben des großen Michelangelo dargestellt sieht. Diese ist noch gegenwärtig in einem so guten Zustande, daß man glauben sollte, sie sey vor einigen Tägen gemahlt.

Ich beschließe diesen Artikel mit einer Angabe der wichtigsten Werke, die über das Leben dieses Künstlers erschienen sind. Das älteste rührt von einem Schüler des Michelangelo her, der es noch bey Lebzeiten desselben herausgab:

Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per *Ascanio Condivi* ° de la Ripa Transone. Roma 1553. 4°.

Da aber diese erste Ausgabe äußerst selten geworden, so hat sie der gelehrte Gori unter folgendem Titel wieder abdrucken lassen:

Vita

°. Nicht Condicci, wie der Nahme beym Ticciati Vita del Bonarroti, in den Notizie letterarie dell' Academia Fiorentina p. 87, und in des P. Negri Istoria de' Scrittori Fiorentini, p. 412, angegeben ist; noch weniger Conradi, wie man in dem Catalogo della Slusiana, Roma 1690 in 4. p. 644 liest.

Vita di Michelangelo Buonarroti, Pittore, Scultore, Architetto, e gentiluomo Fiorentino, pubblicata mentre viveva dal suo scolaro *Ascanio Condivi*. Seconda Edizione corretta ed accresciuta di varie annotazioni, col ritratto del medesimo, ed altre figure in rame. Firenze 1748 [p] fol. mit Anmerkungen von Mariette, von Manni, von Filippo Buonarroti.

Vasari hat das Leben seines Lehrers mit den übrigen Lebensbeschreibungen, aber auch besonders unter folgendem Titel herausgegeben:

Vita del gran Michelagnolo Buonarroti, scritta da M. *Giorgio Vasari*, Pittore et Architetto Aretino. Con le sue magnifiche esequie, state gli fatte in Firenze dall' Accademia del Disegno. Con licenza e privilegio. In Firenze nella Stamperia de' Giunti 1568. 4°.

Ich muß hier erinnern, daß dieß gar nicht einmal ein verschiedner Abdruck von der in das große Werk eingerückten Lebensbeschreibung des Michelangelo ist, denn er fängt mit der Seitenzahl 717 an, und in der Zueignung an Alexander von Medicis vom 6ten Febr. 1567 giebt Vasari die Ursache an, warum er eine Anzahl Exemplare von diesem Leben besonders abziehen lassen. Sie sind aber äußerst selten geworden.

Eben so wie Vasari, hat Bottari bey seiner Ausgabe von dem Werke desselben, das Leben Michelangelo's noch außerdem für sich unter folgendem Titel herausgegeben:

Vita

p. In Murr Bib. de Peint. p. 85 werden statt dessen die Jahrszahlen 1736 u. 1746 angegeben. Die letzte findet sich auch im Katalog der Bücher des Herzogs de la Valiere.

Vita di Michelagnolo Bonarroti, Pittore, Scultore e Architetto, scritta da *Giorgio Vasari*, aggiuntovi copiose note. Dedicata a S. E. il Sign. Marchese D. Bernardo Tanucci etc. in Roma 1760. 4°.

Auch dieser Abdruck ist einerley mit dem in der Ausgabe des großen Werkes. Nur hat Bottari, um dieß zu verbergen, die Seitenzahl ändern und hier von vorn anfangen lassen. Doch hat dieß die Unbequemlichkeit verursacht, daß man in den Anmerkungen häufig auf Seiten verwiesen wird, die nicht nach den Zahlen in diesem abgesonderten Abdruck zutreffen, sondern sich auf den dritten Band der Ausgabe des Bottari beziehen:

Vie de Michel-Ange Buonarroti, Peintre, Sculpteur et Architecte de Florence, par l'Abbé *Hauchecorne*. Paris 1783. 12°.

Der Verfasser dieses Buchs hat die Quellen, den Condivi, den Vasari, den Varchi, den Lomazzo, gründlich benutzt.

Dieß sind die Hauptwerke über den Michelangelo. Ich würde kein Ende finden, wenn ich alle kurzen Lebensbeschreibungen, Lobreden und Gedichte anführen wollte, die man zu Ehren dieses erstaunlichen Künstlers gemacht und vorgetragen hat. Wer sie kennen zu lernen wünscht, den verweise ich auf den P. Negri [q], welcher an fünf und achzig aufzählt. Noch weitläuftigere Verzeichnisse findet man beym Ticciati [r] und Comolli [s].

Daß

q. Istoria degli Scrittori Fiorentini. Ferrara 1722 fol. p. 409 sqq.

r. Girolamo Ticciati Notizie letterarie ed istoriche degl' Academici Fiorentini. p. 87.

s. Comolli Bibliografia. Vol. II, p. 333 sqq.

* * *

Daß die Kunst kurz nach den Zeiten des Michelangelo ausgeartet sey, ist eine Thatsache, die man an allen Mahler- und Bildhauerarbeiten der damaligen Zeit bestätigt findet. Um uns zu überzeugen, daß es auch unter den Zeitgenossen Kenner gab, denen der schnelle Verfall der Kunst nicht entging, dürfen wir nur die lebhaften Klagen eines Blaise de Vigenere [t] und eines Armenini darüber hören. Der letzte äußert gleich in der Einleitung seine Besorgnisse, weil die Jugend die gründlichen Studien vernachläßige, und sich nur an das halte, was in die Augen fällt. "Doch warum bemühe ich mich," ruft er hierauf aus [u], "mit so vielen Worten das Elend und den Schaden darzuthun, so diese Kunst erlitten hat und noch erleidet? Man hat sie ja, von den Zeiten an gerechnet, wo Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo geblüht, in weniger als funfzig Jahren ausarten sehen." Hierauf erzählt er, wie Sebastiano dal Piombo deswegen die Mahlerey aufgegeben habe, indem er sagte, es sey eine Zeit gekommen, wo gewisse schnelle Köpfe das in zwey Monaten zu Stande brächten, woran er zwey Jahre zu arbei-

t. In den Anmerkungen zum Kallistratus p. 853: Comme en Michel-Ange, qui a surpassé en l'une et l'autre (in der Mahlerey und Skulptur) toute cette derniere volée d'excellens Maistres. Depuis que les bons arts et sciences commencerent à se resueiller, il y peut avoir quelques cent ans et non plus: mais las! elle s'en vont derechef plonger dans ce gouphre de barbarie et ignorance, ou elles avoient été detenues plus de douze ou treize cent ans etc.

u. p. 12.

arbeiten pflegte, und er sehe voraus, in kurzem werde alles schlecht gemahlt werden.

Und wer war hieran Schuld? Niemand als die Nachahmer des Michelangelo. Es ist unläugbar, daß der Einfluß seiner Manier nicht nur in der Florentinischen Schule, sondern in ganz Italien, ja auch im Auslande, fast unumschränkt herrschend ward. Ich gebe zu, die Ausartung der Kunst nach ihrer höchsten Blüthe würde ebenfalls erfolgt seyn, wenn Michelangelo gar nicht gelebt hätte. Doch wäre der Verfall gewiß weniger plötzlich gewesen, wenn man blos die Antike und Raphaels Werke zu Vorbildern gehabt hätte, und diesen treu geblieben wäre. Es liegt schon in der stillen Vortrefflichkeit dieser Meisterstücke, die sich nicht auf das Uebertriebne und Auffallende, sondern auf das Wahre und Natürliche gründet, daß sie ihren Schüler mehr zu der Sache selbst als zu dem bloßen Scheine hinleitet; da hingegen, wenn ein weniger selbständiger Kopf von der exzentrischen Originalität des Michelangelo fortgerissen wird, das, was bey diesem aus den tiefsten Nachforschungen hervorging, sich mit einer großen Oberflächlichkeit verträgt. In der That vernachläßigten auch seine Nachahmer die gründlichen Studien, und führten eine Manier ein, die nicht nur in der Farbengebung matt, sondern auch in der Zeichnung ohne Festigkeit und ächte Haltung war. Sie begnügten sich, mit gänzlicher Aufopferung der Wahrheit, ihren Figuren den Schein einer großen Spannung der Muskeln zu geben, und keinen Theil anders als in der heftigsten Bewegung abzubilden. So machten sie durch ihre Sarmatische Manier, wie Bettinelli es ausdrückt, den furchtbaren vom Michelangelo betretnen Weg über alle Begriffe rauh und steinig.

Daß

Daß es hauptsächlich das jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle war, was diesem Bestreben seine Richtung gab, das beweisen theils die Werke der Nachahmer selbst durch ihre Beschaffenheit, (wie z. B. Passerotti einer der ersten war, der nach Michelangelo's Vorgange nackte Figuren in Kirchengemählden anbrachte, und wo er dieß nicht konnte, die Muskeln sogar durch dicke wollene Gewänder scheinen ließ) theils haben wir das ausdrückliche Zeugniß des Armenini *, daß eine große Zahl junger Künstler in der Kapelle das Nackte studirten. Unter andern nennt er als solche, die mit ihm zugleich da gezeichnet, einen Michelangelo von Norscia, einen Bartolomeo von Arezzo und einen Bartolomeo von Reggio. Auch die vielen Kopien des jüngsten Gerichts von Batista Franco, von Marcello Venusti, von Cornelius Jmet, (die von den beyden eben genannten sind in Neapel befindlich) von Odoardo Fialelli, von Francesco Crivello, von Bazzacco und Leonardo Cungi, bestätigen die außerordentliche und fast ausschließende Bewunderung dieses Werkes, wovon wir schon oben gesagt haben.

Der Einfluß des Michelangelo beschränkte sich keinesweges auf seine eigentlichen Schüler, ob man deren gleich dreißig bis vierzig aufzählen kann, die zum Theil aus fremden Gegenden gebürtig waren, und bey der Rückkehr in ihr Vaterland die Manier ihres Meisters auch dort zu verbreiten suchten. Nein, auch Künstler, die schon in andern Schulen ihre völlige Bildung erhalten hatten, wurden von dem Ansehen Michelangelo's und dem herrschenden Geschmack der Zeit mit fortgerissen, und suchten wenigstens etwas von dem Charakter dieses Meisters mit ihrer Manier zu ver-

* p. 68 und 228.

vereinigen. Was läßt sich stärkeres sagen, als daß Raphaels eigne Schüler ihm abtrünnig wurden, und zu der neuen Florentinischen Schule übergingen. In der Geschichte der Römischen Schule haben wir schon von der Einwirkung Michelangelo's auf dieselbe gehandelt, und die verschiednen Klassen von Künstlern charakterisirt, woraus sie damals bestand. Unter den Mahlern, die einen Mittelweg zu treffen und die Manier des Michelangelo mit der des Raphael zu vereinigen suchten, behauptet Pierino del Vaga, von dem schon unter den Schülern des letzten die Rede gewesen ist, die oberste Stelle: Vasari nennt ihn den ersten Zeichner unter den Florentinern nächst dem Michelangelo, und den besten Farbengeber unter allen, die mit Raphael gearbeitet. Noch weit mehr entfernten sich die Zuccheri, aus Urbino gebürtig, von der göttlichen Einfalt ihres Landsmannes, und suchten die Größe der Kunst in einer eben so flüchtigen als gewaltsamen Manier. Diese blieb nicht innerhalb der Gränzen der Römischen Schule stehen: durch die Procaccini, Fontana, Passerotti und viele andre, die zum Theil den Michelangelo noch persönlich gekannt hatten, und nicht nur stolz darauf waren, sich seine Manier zu eigen gemacht zu haben, sondern kühnlich behaupteten, sie hätten sie durch eigne Zusätze noch erhöht, verbreitete sie sich über ganz Italien.

Unter den zusammentreffenden äußern Umständen, die neben Michelangelo's künstlerischer Ueberlegenheit seine Herrschaft befestigen halfen, war es einer der wichtigsten, daß seine Stimme bey der Vertheilung der großen Kunstarbeiten zu Rom fast alles galt. Es waren daher eine Menge Künstler, deren Verdienst nicht entschieden genug hervorstach, genöthigt sich an diesen Nestor der Mahlerey anzuschließen, und unter sei-

seinem Mantel Schutz zu suchen. Wo es darauf ankam, irgend einem Mahler der Gegenparthey, nämlich aus der Schule Raphaels entgegenzuarbeiten, und seine Anhänger zu heben, bewies Michelangelo eine erstaunliche Dienstfertigkeit und Liberalität. Er stand häufig schon gebildeten Meistern aus der Lombardischen oder Venetianischen Schule, vortrefflichen Koloristen, denen es aber an Feuer und Umfang des Geistes fehlte, um im großen Styl zu komponiren, die haupsächlich von Seiten der Zeichnung zurück waren, nicht nur mit seinem Rath, sondern auch mit seinen Zeichnungen bey. Außer dem Danielle Ricciarelli, der, als zur Toscanischen Schule gehörig, gleich unten vorkommen wird, bemerken wir hier folgende Mahler, die, ohne Michelangelo's Schüler zu seyn, nach seinen Ideen und Zeichnungen gearbeitet haben. Fra Sebastiano del Piombo, aus der Venezianischen Schule, wurde, wie wir bey der Geschichte derselben sehen werden, eifrig vom Michelangelo begünstigt, und gegen Raphael unterstützt. Marcello Venusti war aus Mantua gebürtig, kam aber sehr jung nach Rom in die Schule des Pierino del Vaga. Hierauf stiftete er, nach Baglioni's Zeugniß Freundschaft mit dem Michelangelo, dem er gänzlich ergeben war, und der ihm daher viele Arbeiten nach seinen Zeichnungen auszuführen gab. Unter andern ließ er ihm das jüngste Gericht für den Cardinal Alexander Farnese kopiren. Diese schwierige Unternehmung gelang dem Venusti in einem solchen Grade, daß Michelangelo ihm seine ganze Zuneigung schenkte, und ihm beständig mit seinen Zeichnungen beystand. Man sieht daher in mehreren Kirchen zu Rom, Skt. Peter der Märtyrer, alla pace, Skt. Johann im Lateran und so weiter, Werke von ihm, die ganz nach Michel-

chelangelo's Gedanken ausgeführt sind. Man muß ihm dabey die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er nicht wie die meisten, welche daher auch nur wahre Karikaturen hervorgebracht haben, den Charakter seines Meisters entstellt, sondern treulich wiedergegeben hat, was er von ihm empfing. Giuliano Bugiardino, ein gemeiner Mahler, den aber Michelangelo ebenfalls in Florenz begünstigte, wird nur dadurch merkwürdig, daß man daselbst bey den Dominikanern ein Gemählde der heil. Katherine sieht, worin verschiedne Figuren nach der wunderwürdigen Zeichnung des Buonarroti gemahlt sind.

In dem goldnen Zeitalter der Kunst in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts verließen die meisten ausländischen Künstler auf einige Jahre ihr Vaterland, um in Italien nach den Werken der größten Meister und nach der Antike zu studiren. Auf der andern Seite wurden von fremden Höfen eine Menge Italiänischer Mahler, Bildhauer und Baumeister auswärts hin berufen. Auf beyden Wegen verbreitete sich der Einfluß des Michelangelo auf das entschiedenste fast über alle Länder, wo die Kunst irgend getrieben ward: über Portugal, Spanien, Frankreich und Flandern. Eine kurze Uebersicht von dem damaligen Zustande der Mahlerey in diesen Ländern, und von den Männern, die sie zuerst dahin verpflanzt, oder doch beträchtliche Fortschritte darin bewirkt haben, wird hinreichen uns hievon zu überzeugen.

Obgleich die Portugiesen unter Emanuel dem Großen Beherrscher von Africa und Entdecker von Indien waren, obgleich ihre Hauptstadt der Sitz des Reichthums und Luxus ward, so konnte doch die Mahlerey und Bildhauerkunst in diesem Königreiche niemals recht

recht festen Fuß fassen [y]. Indessen war doch der Nahme des Michelangelo auch nach Portugall gelangt, und Emanuel schickte den Gasper Dies nach Rom, damit er seinen Unterricht genösse. Dieser verfertigte denn auch nach seiner Rückkehr viele Gemählde auf dem Chor der königlichen Kirche zu Belem, und an andern Orten. Unter Johann dem dritten that sich Campello, ebenfalls ein Schüler des Michelangelo, hervor. Er führte zugleich mit Dies die kühne Manier ihres gemeinschaftlichen Meisters in Portugall ein: man bemerkt sie an verschiednen Gemählden von ihm in der großen Kapelle zu Belem. Wenn sich also der Einfluß des Buonarroti dort nicht dauernder fortpflanzte, so ist bloß die ausschließende Richtung der Nation auf den Handel, die sie für die Künste überhaupt unempfänglich machte, Schuld daran.

Spanien, damals vielleicht das mächtigste Reich von Europa, besaß schon einige Künstler, als Alonzo Berrugnete die Manier des Michelangelo dahin verpflanzte. Alonzo wurde zu Paredes de Nava geboh-

y. Johann der fünfte that in diesem Jahrhunderte manches für die Künste und Wissenschaften: er errichtete eine Akademie der Portugiesischen Geschichte (Historia de Academia Real de Historia. 1727. 4. Vergl. Tozens Nachricht von der Akademie der Portugiesischen Geschichte in den Handverischen Beyträgen 1760. St. 64-66.) und ließ Gemählde, Statuen und dergl. ankaufen. Dem ungeachtet fand sich im ganzen Königreiche niemand, der im Stande gewesen wäre, die Bildnisse der vorigen Regenten in Kupfer zu stechen. Der Historiker, für den sie bestimmt waren, sah sich also genöthigt den Hof zu bitten, man möchte einen fremden Künstler kommen lassen. Unter der nächstfolgenden Regierung wurde die Kunst doch mit etwas mehr Glück betrieben: im Jahre 1774 wurde eine Statue zu Pferde von Portugiesischen Künstlern gegossen.

gebohren, er begab sich nach Florenz in die Schule des eben genannten Meisters, alsdann ging er nach Rom, um sich nach der Antike zu vervollkommnen. Er legte sich hauptsächlich auf das Studium der menschlichen Proportionen, und war einer der ersten, der diese in Spanien vortrug [z]. Anfangs konnte er keinen Eingang damit finden, als man aber seine Werke sah, überwand er jedes Hinderniß [a]. Diese Werke bildeten den Geschmack in Spanien, diese Werke waren im Geiste des Michelangelo gemahlt.

Ein andrer Spanischer Künstler, der den Berrugnete in einem gewissen Grade verdunkelte, war Gaspar Becerra, ebenfalls ein Schüler des Michelangelo [b]. Da diese beyden es eigentlich waren, die

z. Palomino, T. III, p. 234.

a. Ebendaselbst: "Non obstante que à los principios huvo opiniones contrarias, porque unos approbaban la Symetria de Pomponio Gaurico, que era de nueve rostros; otros la de un Maestro Philip de Borgoña, que añadiò un tercio mas; otros las de Durero." Ich begreife nicht, wie das Werk des Dürer schon vor Alonzo's Rückkunft in Spanien hat bekannt werden können. Die ursprüngliche Deutsche Ausgabe davon erschien im J. 1528, und Alonzo starb im J. 1545. in einem hohen Alter. Luiz de Costa, aus Lissabon gebürtig, übersetzte im J. 1599 die vier Bücher des Albrecht Dürer von der Proportion aus dem Italiänischen, allein sie blieben im Manuskript. S. Machado Bibliotheca Lusitana. Lisbon. 1740. fol. – Vom Pomponio Gaurico hat man folgende Schrift: De sculptura seu Statuaria libellus. Florentiae 1504. 8 und die zweyte Ausgabe Antverp. 1528. 8. – Was Philipp geschrieben hat, weiß ich nicht, wohl aber, daß er ein Bildhauer und Zeitgenosse des Berrugnete war. Man sieht verschiedne Werke von ihm zu Toledo. Puente T. I, Lett. 2.

b. Franc. Pacheco Arte de la Pintura L. II, c. 5. p. 242. "Garpar Becerra quitò à Berrugnete gran parte de la gloria, que se avia adquirido, siendo celebrado non solo

die in Spanien die Finsternisse der alten barbarischen Manier zerstreuten [c], so sieht man wohl; auf welchen Weg die Mahlerey dort geleitet werden mußte. Ihre Nachfolger, Theodosio Mingot, ein Schüler des Michelangelo und geschickter Anatom, Hemano Domingo Beltran, Juan und Francisco los Perolas, und mehr als alle der berühmte Pablo de Cespedes [d], von dem Pacheco, Carduchi und Palomino Vekasco mit großen Lobeserhebungen sprechen, gingen auf der einmal betretnen Bahn fort. Cespedes hatte verschiedne Schüler, worunter sich besonders Zambrano ganz an die Manier des Michelangelo heilt. Hiezu kömmt nun noch, daß beynah alle fremden Künstler, die in jenem Zeitalter entweder nach Spanien berufen wurden, oder zufälliger Weise dahin kamen, Schüler oder doch Nachahmer des Michelangelo waren. Als solche bemerken wir hier den Antonio Moro, den Giov. Batista von Bergamo, den Mat. Perez d' Alesio, vor allen andern den Federico Zucchero. Ob die Gemählde des letztgenannten gleich kein Glück machten, und wieder abgerissen wurden, so war es doch wiederum ein Schüler des Michelangelo, der an ihrer Stelle andre verfertigen mußte, nämlich Pellegri-

solo en España pero en Italia, por aver seguido à Michael Angelo."

c. Palomino, p. 243. "Lo cierto es, que a Berrugnete, y Becerra se los debe el aver desterrado da España las tinieblas de aquella barbara inculta manera antiqua."

d. Dieser vortreffliche Mahler und Dichter hat ein Lehrgedicht über die Mahlerey geschrieben, wovon sich glücklicher Weise doch ein Fragment erhalten hat. Man findet es eingerückt in den Parnasso Español. Madrid. 1776. 8. p. 272.

grini genannt Tibaldi, welchen die Carracci den verbesserten Michelangelo genannt haben [e]. In der That scheinen seine Werke im Institut zu Bologna von der Hand seines Meisters selbst gemahlt zu seyn [f].

Die Einfachheit, das Natürliche des Tizian zog einige Spanische Künstler an: allein das Strenge und Ueberspannte in Buonarroti's Manier schien sich besser für den feyerlichen Ernst ihres Nationalcharakters zu passen. Nur wurde dieser Geschmack mit einem andern noch mehr ausgearteten vertauscht, als sie die farbigen Krystalle des Rubens kennen lernten [g]. Sie vernachläßigten die Zeichnung und verfielen in eine Schlaffheit, die durch die Ankunft des Luca Giordano noch vermehrt ward. Dieser gab denn der Mahlerey in Spanien den letzten Stoß.

In Frankreich waren die Künste schon früher bekannt, doch wurde erst unter Franz dem ersten, durch die Italiänischen Künstler, die er hinkommen ließ, der gute Geschmack eingeführt. Francesco Primaticcio und Rosso waren unter diesen die ersten, als:

e. S. Malvasia Felsina Pittrice.

f. S. Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Nicoló Abbati etc., descritte da *Giam. pietro Zanotti*. Venezia 1756 fol.

g. Ich sage dieß nur für diejenigen, die durch das Studium der Werke eines Tizian, Giorgione, Correggio, Guercino, Domenichino und der vorzüglichsten Meister aus der Venezianischen Schule in den Stand gesetzt sind, über Farbengebung zu urtheilen. Wer sich aber den Titel eines Kenners anmaaßt, während doch seine ganze Kenntniß nur aus den Schriften des De Piles und dem Gedicht des Lescalie geschöpft ist, den bitte ich, dieß, als nicht für ihn gesagt, einstweilen zu übergehen. Rubens war ein großer Mahler, allein er fehlte von Seiten der Harmonie und verstand sich nicht auf die Verschmelzung der Farben.

alsdann folgten Nicola del Abate, Benvenuto Cellini [h], und andre. Wenn Primaticcio weder Schüler noch Nachahmer des Michelangelo war, so muß doch Rosso, von dem als einem Florentiner gleich unten die Rede seyn wird, auf gewisse Weise so betrachtet werden. Seine Gemählde erhielten so viel Beyfall, daß er zuerst den Titel des ersten königlichen Mahlers erhielt, und Aufseher der Arbeiten zu Fontainebleau wurde, indem man ihn durch den Nahmen des Maître Roux nationalisirte. Nicola Bachelier und Pierre Biard brachten ebenfalls die Manier des Michelangelo nach Frankreich zurück; der letzte verfertigte verschiedne Kupferstiche nach Gemählden desselben. Auch Freminet ahmte ihn nach. Kurz, die ersten Gründer der Kunst in Frankreich zur Zeit Franz des ersten waren großentheils aus dieser Schule hervorgegangen.

Die Holländer haben sich, einige der ältesten ausgenommen, niemals auf das große Schlachtfeld herausgewagt, sondern sind in ihren gewöhnlichen Winterquartieren verschlossen geblieben. Der bloße Anblick der nackten Figuren des Michelangelo hätte unter ihnen eben so viel Schrecken und Verwirrung angerichtet, als die Erscheinung Gullivers unter den Lilliputern. In ihrer kleinen Welt blieben sie indessen unnachahmlich; aber es ist hier nicht der Ort, ihnen eine Lobrede zu halten.

In der Flamändischen Kunst lassen sich drey Hauptperioden nach der wesentlichen Verschiedenheit ihres Charakters unterscheiden. Zuerst blieb man bey der ein-

h. In dem selbstgeschriebnen Leben desselben findet man viele Nachrichten über die damalige Lage und die Fortschritte der Künste in Frankreich.

einfachen Nachahmung der Natur stehen; die zweyte Manier wurde von den Nachahmern des Michelangelo eingeführt, und erhielt sich bis auf Rubens, der die seinige herrschend machte.

In Deutschland gab es niemals einen allgemein herrschenden Geschmack, indessen ist doch auch hier der Einfluß Michelangelo's sichtbar, und nirgends ist er so verfehlt und entstellt worden, als von Flamändischen und Deutschen Mahlern. Wer erkennt nicht in den Werken des B. Schwartz, Martin de Vos, Franz Floris, die Früchte von dem übel verdautem Studium jenes Vorbildes? Wer sieht nicht in den Arbeiten eines Johann Stradanus, eines Bart. Spranger, den Michelangelo aller seiner Vortrefflichkeiten beraubt?

Wir kehren von dieser kurzen Uebersicht, die hier gar nicht einmal als eine Abschweifung betrachtet werden kann, weil ein Künstler, der allgemein wirkt, auch der gesammten Geschichte der Mahlerey, nicht bloß der Geschichte einer einzelnen Schule angehört, zu der Reihe der Toscanischen Mahler, die auf Michelangelo folgten, zurück.

* * *

Rosso de Rossi oder del Rosso[1], bey den Franzosen unter dem Nahmen Maître Roux bekannt, wurde zu Florenz im J. 1496 gebohren. Ungeachtet er, mit einem originellen, schöpferischen Geiste begabt, in

1. Mariette in den Letter. Pittor. T. IV, p. 364, beweist, daß Rosso nicht ein Beynahmen gewesen ist, den man ihm, wie gewöhnlich geglaubt wird, von der rothen Farbe seiner Haare gegeben; weil man unter mancherley Schriften förmlich Rosso de Rossi unterzeichnet findet.

in der Kunst seinen eignen Weg ging, so hatten doch die Studien, die er nach dem großen Carton des Michelangelo machte, einen mächtigen Einfluß auf ihn; wenn man seine Werke genau betrachtet, so findet man in den Physiognomien, in den Stellungen u. s. w., Aehnlichkeit mit dem Charakter des Buonarroti, dessen Unterricht Rosso indessen niemals genossen hat. Ueberdieß legte sich der letztgenannte ebenfalls stark auf die Anatomie, und hatte die Absicht, ein Buch von anatomischen Zeichnungen herauszugeben [k]. In der Folge überließ er sich der erworbnen Fertigkeit, ohne weiter die Natur zu Rathe zu ziehen, und bildete sich eine wilde, fantastische Manier, die aber voll Feuer und Geist war.

Florenz besitzt einige Meisterstücke von ihm: eine Anbetung der Könige in der heil. Geist-Kirche, ein Verlöbniß der Jungfrau in S. Lorenzo, die Himmelfahrt der Jungfrau im Vorhof der Nunziata, und vorzüglich ein bewundernswürdiges Gemählde im Palast Pitti, das schönste unter allen in Italien, ob man gleich auch in Rom verschiednes von ihm zeigt.

Toscana besaß diesen Künstler nicht lange: Franz der erste berief ihn nach Frankreich, und wir haben so eben gesehn, welch ein Glück er dort machte, und wie außerordentlich jener großmüthige Monarch ihn ehrte. Doch beschützte ihn dieß nicht vor der Verfolgung eines widrigen Schicksals: er brachte sich im J. 1541 durch Gift ums Leben.

Frankreich hatte seine schönsten Werke aufzuweisen, die hauptsächlich das Lustschloß Fontainebleau schmückten,

k. S. Monier p. 309.

ten [l], aber da sie großentheils al fresco gemahlt waren, so haben sie mehrmals retouchirt werden müssen, und sind endlich ganz zu Grunde gegangen.

Daniel Ricciarelli, auch Daniel von Volterra genannt, wurde im Jahr 1509 gebohren, und lernte die Anfangsgründe der Zeichenkunst beym Sodoma und nachher in der Schule des Baldassare Peruzzi. Da er aber keine großen Fortschritte machte, beschloß er, sich nach Rom zu begeben, und setzte sich mit dem Pierino del Vaga in Verbindung, für den er vielerley arbeitete. Nachdem er sich einigen Nahmen erworben hatte, mahlte er für Elena Orsini die berühmte Kapelle alla Trinità de' Monti, wo das Altarbild eine Abnehmung vom Kreuze ist. Dieses Gemählde wird unter die vier vorzüglichsten zu Rom gerechnet, und hat große Schönheiten, aber auch viele unangenehme Eigenheiten. Das Auge ruht nicht auf der Hauptfigur, nämlich dem Heilande, sondern wird von einigen Figuren halbnackter Männer angezogen, die ihn vom Kreuze los machen. Ueberdieß sind zu den Füßen des Kreuzes die Madonna und die Marien nicht mit einem Ausdrucke des Schmerzes, sondern des Schreckens abgebildet, vorzüglich die Madonna, die, indem sie rücklings überfällt, die Beine in die Luft streckt. Es herrscht daher auf dem Ganzen eine gewisse Verwirrung, welche schon Richardson bemerkt hat [m]. Wer das Bild nicht gesehn hat, kann sich davon durch den vortrefflichen Kupferstich des Dorigny

l. Eine Beschreibung dieser Gemählde findet man in folgenden Schriften: *Goujet* Histoire du Collège Royal de France etc. Paris 1788. 4. und Description historique de Fontainebleau, par Mr. l'Abbé *Guilbert*. Paris 1731. 8.

m. Tom. I, p. 114.

vigny einen sehr richtigen Begriff machen. Er wird an demselben auch bemerken können, daß die Figur des Heilandes von einem zu männlichen Charakter ist, ob Vasari sie gleich vortrefflich nennt, und die Verkürzung meisterhaft getroffen ist. Daß die Anlage und die Zeichnung dieses Werkes von Michelangelo herrühre, scheint Daniel selbst durch eine feine Anspielung haben kund geben zu wollen: Er hat nämlich dicht dabey auf einem Basrelief in Gips den Michelangelo mit einem Spiegel vorgestellt, um anzudeuten, daß er in diesem Gemählde sich selbst und seine eignen Werke sehe. Durch den Einfluß eben dieses mächtigen Beschützers erhielt Daniel beym Tode des Pierino im J. 1547 nicht allein die Arbeiten im Vatikan, sondern sogar die Aufsicht über denselben; und bey einer Reise nach Florenz die er machte, empfhal ihn Buonarroti dem Vasari aufs wärmste. Bey dieser Gelegenheit nahm Daniel Formen zu Gipsabgüssen von allen Statuen des Michelangelo in der neuen Sakristey der Kirche des heil. Laurentius, und beförderte dadurch die einseitige Nachahmung dieses Künstlers noch mehr. Jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo die Toscanischen Künstler, mit gänzlicher Vernachläßigung der andern großen Vorbilder in ihrer Schule, eines da Vinci, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, von den nackten Figuren des Michelangelo geblendet und wie bezaubert, ihr Studium auf das Abzeichnen und Kopiren seiner Cartons, Zeichnungen, Gemählde, Statuen und der Gipsabgüsse nach denselben beschränkten.

Bey seiner Rückkehr nach Rom erhielt Daniel den Auftrag, die unanständigen Nacktheiten auf dem Gemählde des jüngsten Gerichts mit Tüchern zu bedecken, wie wir schon oben gesehen haben. Er starb zu Rom im J. 1566 und hinterließ verschiedne Schüler, gro-

ßentheils Toscaner von Geburt. Zwey davon, den Michele degli Alberti, einen Florentiner, und den Feliciano von S. Vito setzte er zu Erben seiner Kunstsachen ein. Daniel beschäftigte sich auch mit der Skulptur, und seine Arbeiten in Gips haben ihm großen Ruhm erworben.

Giorgio Vasari,

geb. zu Arezzo im J. 1512, gest. 1574.

Dieser verdienstvolle Mann, dessen schon so oft im Verlauf der bisherigen Geschichte Erwähnung geschehen ist, war einer der wärmsten Anhänger des Michelangelo: sein Schüler, sein Freund, sein Nachahmer und sein Biograph. Er macht eine rühmliche Ausnahme unter den Nachahmern Buonarroti's, die in Rohheit der Umrisse, in Gewaltsamkeit und Unrichtigkeit der Zeichnung, in Mattigkeit der Tinten verfielen, indem er sowohl in der Mahlerey als in der Baukunst Werke von großer Vortrefflichkeit geliefert hat. Das aber, wodurch er sich ein allgemeines und unsterbliches Verdienst um die Kunst erworben hat, sind seine Lebensbeschreibungen der Mahler, Bildhauer und Architekten, von Cimabue bis auf seine Zeiten, wozu er unter vielfachen Beschäftigungen und großen Reisen dennoch die Zeit zu erübrigen wußte. Dieses Werk ist außer den belehrenden Nachrichten über Künstler mit so vielen nützlichen Vorschriften für die Kunst angefüllt, daß ich mit dem Algarotti jedem, der sich auf dieselbe legt, nicht nur die Lesung, sondern selbst das Studium dieses Buchs empfehle [o].

Vasa-

n. Algarotti Opere T. II. Saggio sopra la Pittura. p. 106.

o. Ich behalte mir vor, über den Vasari und sein Werk aus-

Vasari genoß den Unterricht des Andrea del Sarto und des Michelangelo. Lanzi macht ihn auch zum Schüler des Benvenuto Cellini, aber dieß muß ein Gedächtnißfehler seyn. Man bemerkt in den Schriften des Vasari seine offenbare Feindschaft gegen den Cellini, und dieser behauptet in seinem Leben mit den gewöhnlichen Prahlereyen, er habe jenem Gutes erzeigt und sey von ihm mit Undank belohnt worden [p]. Er fand große Gönner am Cardinal Hippolytus von Medicis, nachher am Pabst Clemens dem siebenten, am Herzog Alexander, und endlich am Herzog Kosmus. Da er bald von dem einen, bald von dem andern beschäftigt ward, so hatte er Gelegenheit, auch viele Bildnisse zu mahlen, worunter sich die des Herzogs Alexander [q] und des Julian von Medicis [r] auszeich-

ausführlicher in einer eignen Abhandlung zu reden, welche 1) eine genaue littererische Untersuchung über die verschiednen Ausgaben seiner Werke; 2) Untersuchungen über die Quellen, deren er sich bey Abfassung seiner Geschichte bedient hat; 3) Betrachtungen über den Werth derselben; 4) einen Entwurf einer neuen Ausgabe dieses Kodex der Kunst enthalten soll.

p. S. Vita di Benvenuto Cellini, p. 119. Er nennt ihn Giorgio Vasellai.

q. Es scheint, daß Vasari selbst aus diesem Bilde sehr viel machte, denn außer daß er in seinem Leben davon spricht, findet sich in den Letter. Pittor. T. III. p. 13 ein Brief von ihm an den Octavian von Medicis, der einzig von diesem Bilde handelt.

r. Le portrait de Julien de Medicis, Duc de Nemours, à demi corps, fait par George Vasari. Le stile en ressemble à celui de Titien ou de Giorgion. Il a un bonnet sur la tête, les deux mains l'une sur l'autre, et celle de dessus tient une lettre. Cette Piece, aussi bien que celle de Jesus-Christ qui porte la croix dans l'Eglise de *Santa-Croce*, fait voir que Vasari étoit quelque

 fois

zeichnen. Lanzi nennt außer den schönen Arbeiten des Vasari, die man im alten Palast sieht, die Empfängniß der Jungfrau in der h. Apostelkirche zu Florenz, welcher Borghini so großes Lob ertheilt; die Enthauptung Johannis des Täufers zu Rom, und die Mahlzeit des Ahasverus zu Arezzo. Alle diese Werke sind nach gründlichen Studien gemacht; aber da Vasari zu viel mahlte, und große Arbeiten bey feyerlichen Gelegenheiten auf sich nahm, so legte er sich nicht nur zu sehr auf Flüchtigkeit des Pinsels, sondern er gewöhnte sich auch alles aus dem Kopfe zu mahlen, wobey er sich denn einer großen Anzahl Schüler bediente, welche nach seinen Zeichnungen und Cartons die Gemählde ausführen mußten. Es ging daher aus seiner Schule ein Geschlecht von Mahlern hervor, an dem man die Vorliebe für Michelangelo und sonst nichts wahrnimmt. Es scheint, daß die Liebe zum Gewinn größere Gewalt über ihn hatte, als die Erinnerung seines Freundes Hannibal Caro, der ihn in einem Briefe ermahnt, diese Eil beym Arbeiten abzulegen [s].

Vasari unternahm und vollführte eine große Menge Werke zu Florenz, an verschiednen Oertern von Toscana, zu Bologna, zu Venedig und zu Rom, wo er beständig dem Michelangelo sehr den Hof machte, und ihn bey allen Arbeiten, der Mahlerey sowohl als der Baukunst, zu Rathe zog. Zu Pisa baute er den Palast und die Kirche der S. Stephansritter, zu Pistoja die Kuppel der Madonna dell' umiltà. Er gab dem alten Palast zu Florenz eine bessere Form, indem er ihn durch Corridore mit dem Palast Pitti verband.

Aber

fois un grand homme." Dieß sind die Worte eines achtungswürdigen Kritikers, nämlich Richardsons, T. III, p. 112.

s. Letter. Pittor. T. II. p. 14.

Aber sein bestes Gebäude ist das Haus degli Uffizj zu Florenz.

Wenige Mahler haben es dem Vasari in dem Gedränge von Figuren, das er in seinen Komposizionen anzubringen, und in dem Ton von Großheit, den er ihnen zu geben weiß, gleich gethan. Seine Gestalten blenden daher auf den ersten Blick, wenn man sie aber näher betrachtet, so verlieren sie ihre Kraft, und stehen ohne irgend etwas auszudrücken, gleichsam nur durch eine gewaltsame Anstrengung der Kunst da. Dieses Fehlers ungeachtet, verdunkelte er durch die Gunst des Hofes, die er genoß, alle seine Zeitgenossen, und die Gewogenheit des Großherzogs Kosmus des ersten, dessen Lieblingskünstler er war, gab ihm Ansehen genug, eine neue Schule der zeichnenden Künste am Arno zu öffnen, die von einer Menge fähiger Leute besucht ward, deren Arbeiten er in seinen Schriften herzählt [t].

Francesco de' Rossi, unter dem Nahmen Salviati bekannt, den ihm die großmüthige Beschützung des Cardinals, welcher denselben führte, und ihn bey seinen Studien in Rom unterstützte, verschafft hat, verdient eine rühmliche Erwähnung. Er war ein Schüler des Andrea del Sarto, entfernte sich aber nicht weit von der Manier des Vasari, oder vielmehr einer von ihnen ahmte den andern nach. Beyde waren reich in der Komposizion und hatten ein gefälliges Kolorit, aber Salviati war korrekter in der Zeichnung, so daß selbst Vasari ihm von dieser Seite vor allen damals in Florenz lebenden Künstlern den ersten Rang einräumt. Salviati schmückte mit einem seiner schönsten Werke den alten Palast zu Florenz, indem er

t. Ragionamenti del Cav. Giorgio Vasari etc. Firenze 1588. 4°. und Arezzo 1762. 4°.

er in dem Saale dell' Udienza in verschiednen Fächern die Thaten des Furius Camillus vorstellte. Das ächte Verdienst dieses Mahlers hätte leicht dem Ruhme des Vasari Abbruch thun können: allein dieser Hofmann stand bey den Medicis so gut angeschrieben, und Michelangelo hatte ihn so vortheilhaft ausgezeichnet, daß es ihm leicht ward, unter allen seinen Zeitgenossen den ersten Platz zu behaupten. Indessen müssen wir, um gerecht zu seyn, nicht verschweigen, daß Vasari in der Lebensbeschreibung des Salviati beständig mit der größten Vorliebe von ihm spricht, und im Lobe so weit geht, daß er eine von ihm zu Venedig gemahlte Psyche (Lanzi sagt durch einen Gedächtnißfehler eine Leda) das beste unter allen daselbst befindlichen Gemählden nennt. Dieß ist denn freylich nicht so nach dem Buchstaben zu nehmen; die allzugroße Freygebigkeit mit den Beywörtern einzig, das Beste, der erste, der Erfinder, welche sich Plinius, wo er von der Geschichte der Mahlerey handelt, so häufig zu Schulden kommen läßt, muß man dem Vasari ebenfalls zu Gute halten. Indem er seine ganze Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Werk richtet, mit dessen Werth er sich innigst vertraut gemacht hat, läßt er sich oft zu Ausdrücken hinreißen, die grade nicht auf der Wagschaale der Kritik und Philosophie abgewogen sind. Beym Salviati konnte dieß noch leichter der Fall seyn, da Vasari sein Freund war, und ihn dem Michelangelo zum Trotz, welcher den Daniel von Volterra mehr begünstigte, dem Pabste empfahl.

Salviati hatte verschiedne Schüler: der vornehmste darunter war Giuseppe Porta, der sich auch den Nahmen Giuseppe Salviati erwarb.

Eine zahlreiche Schule bildete Angelo Bronzino, welcher sich durch Leichtigkeit in der Erfindung, durch

durch genau richtige Zeichnung, und vorzüglich durch eine edle Anmuth der Gesichter auszeichnete. Die letzte brachte er auch in seinen Porträten an, deren man eine große Menge von ihm hat. Ob er gleich ein Schüler des Pontormo war, so legte er sich doch ganz auf die Nachahmung des Michelangelo, so daß er auf einem Gemählde in der Kirche Santa Croce, welches den Heiland im Limbus vorstellt, so viel unanständige Nacktheiten abbildete, daß das Ganze mehr einem öffentlichen Bade der Alten, als dem Limbus der heiligen Väter ähnlich sieht. Er hatte dabey die seltsame Idee, viele Porträte von Personen, die seine Freunde waren, und von Florentinischen, ihrer Schönheit wegen, bekannten Frauen in diesem Bilde anzubringen. Mit Recht hat man es an ihm getadelt, daß seine Figuren nicht gehörig hervortreten.

Ich übergehe hier den Giannantonio Sogliani, den Jacopo del Conte, den Carlo Portelli, den Cristoforo Gherardi, und eine Menge andrer Mahler, welche dem Vasari bey seinen großen Unternehmungen, die er in dem Bericht von der Akademie der Länge nach beschreibt[u], beygestanden haben. Lanzi bemerkt, daß sich von diesen allen Werke im Kloster S. Maria Novella befinden, so daß man eine sprechende Geschichte der damaligen Kunstepoche vor Augen haben würde, wenn jene Bilder nicht durch die Zeit und noch mehr durch das wiederhohlte Retouchiren so viel gelitten hätten. Derselbe Schriftsteller fügt hinzu, man finde jene Künstler in einer Sammlung von vier und dreyßig besser erhaltnen Gemählden im zehnten Kabinet der großherzoglichen Gallerie sämtlich beysammen.

Es

u. De gli Accademici del disegno, e dell' opere loro, in dem großen Werke T. III, p. 468 (Ed. del Bottari).

Es bleiben uns noch einige Mahler der damaligen Zeit zu bemerken übrig, die wir nicht wie jene mit Stillschweigen übergehen können, weil sie, ob sie gleich in keinem Theile der Kunst eine große Höhe erreichten, doch nicht ganz ohne Verdienst waren, vorzüglich in der Zeichnung und der Darstellung des Nackten, dem Hauptbestreben des Zeitalters. Dergleichen sind: Batista Naldini, der dem Vasari den großen Saal des alten Palastes mahlen half, und von dem man verschiedne Arbeiten in Florenz sieht; Alessandro Allori, Neffe und Schüler des Bronzino, von welchem er auch manchmal den Nahmen annahm. Er leistete mehr als der vor ihm genannte, und hätte er sich nicht von dem Strome des Zeitgeschmacks, nämlich der einseitigen Nachahmung des Michelangelo, und der Verwerfung aller Studien, die Anatomie ausgenommen, mit fortreißen lassen, so würde er gewiß die meisten seiner Zeitgenossen weit übertroffen haben. Allein er war so ganz von jener Manier eingenommen, daß er in der Servitenkirche zu Florenz einen Theil von Michelangelo's jüngsten Gericht wiederhohlte. Er schrieb auch eine anatomische Abhandlung zum Gebrauch für Mahler. In andern Stücken, unter andern in einer Opferung Isaaks in der großherzoglichen Gallerie, stimmt seine Farbengebung gänzlich mit dem Flamändischen Geschmack überein. In Pisa, in Rom, in der Lombarden, und selbst in Frankreich sieht man Arbeiten von Allori, die seinen Anlagen Ehre machen.

Santi di Tito oder Titi, verdient vielleicht den ausgezeichnetsten Platz unter den gleichzeitigen Mahlern, ob er gleich ein mattes Kolorit hat, und seinen Figuren die Rundung fehlt. Er war ein Schüler des Bronzino und des Cellini. Er studirte viel in Rom, und brachte von da in seine Vaterstadt einen Styl zu-

rück,

rück, der sich durch das Ausdrucksvolle und die Richtigkeit der Zeichnung empfahl. Durch seine Kenntnisse in der Architektur und Perspektiv wußte er der Scene seiner Gemählde eine bezaubernde Majestät zu geben. Unter seinen unzähligen Arbeiten merken wir vorzüglich die Taufe Christi in der Gallerie Corsini, und die Apostel, welche den Gläubigen den heiligen Geist austheilen, in Città di Castello.

Agostino Ciampelli und Lodovico Buti waren seine Schüler, blieben aber weit hinter ihrem Meister zurück. Agostino arbeitete viel in Rom unter Clemens dem achten, und seine Werke verrathen ein fleißiges Studium. Buti entfernte sich nie von Florenz; er hatte große Aehnlichkeit mit seinem Mitschüler, doch behaupten einige, er habe seinen Meister im Ausdruck übertroffen.

Ebenfalls ein Schüler des Titi war Baccio Ciarpi, von dem man die vorzüglichsten Sachen zu Rom in der Concezione sieht. Was ihm aber noch mehr Ehre macht, ist, daß er der Meister des Pietro da Cortona gewesen. Vom Andrea Boscoli, einem andern Schüler des Titi sieht man ein gutes Gemählde, welches Johannes den Täufer predigend vorstellt, im Theresianer-Kloster zu Rimini.

Tomaso Manzuoli von S. Friano, Girolamo Macchietti, Vincenzio Fei, und andre Zeitgenossen der obigen haben nichts merkwürdiges geleistet. Nicht viel besser waren Gianmaria Butteri, Stefano Pieri, Lorenzo Sciorini und Christoforo dell' Altissimo. Der letzte hat indessen eine Anzahl guter Kopien für Cosmus den ersten nach dem Museum des Jovius verfertigt.

Als Vorläufer einer neuen Manier, die sich kurz darauf verbreitete, ist Bernardino Barbatelli

Poc-

Poccetti genannt, anzusehen. Er studirte in Rom nach den Werken Raphaels, zu dem ihn ein natürlicher Hang hinzog, und nach der Rückkehr in seine Vaterstadt zeigte er seinen Geist in zierlichen, gefälligen Arbeiten. Sein Meisterstück ist der durch ein Wunder wieder auferweckte Ertrunkne, den man im Kloster der Verkündigung bewundert.

Die Erfahrung, welche man so häufig in den Künsten und Wissenschaften macht, daß die menschliche Eingeschränktheit und Abhängigkeit, wenn ihr ein großer Geist einen starken Anstoß gegeben, in der genommenen Richtung so lange nachstrebend fortgeht, bis einmal wieder ein origineller selbstständiger Kopf aufsteht, der es wagt den Strom der Meynung und der Mode zu hemmen, und indem er wie ein Koloß unter den Uebrigen hervorragt, von neuem Schüler, Anhänger und Nachahmer um sich her versammelt: diese Erfahrung bestätigte sich auch in dem Gange der Toscanischen Mahlerey. Toscana und besonders die Florentiner hatten sich nun schon seit einer langen Reihe von Jahren gewöhnt, auf den Michelangelo, als auf das einzige Vorbild in der Mahlerey nnd Bildhauerkunst, zu sehen. Doch da sie die tiefen und ernsten Studien vernachläßigten, welche eigentlich die Grundlage seiner Manier ausmachen, so war ihre Nachahmung derselben in große Oberflächlichkeit ausgeartet. Es half hiegegen nichts, daß viele Toskaner nach Rom gingen, um sich daselbst in der Kunst zu vervollkommnen. So lange jener Greis noch lebte, und das Scepter der Oberherrschaft führte, das ihm sein dreyfach begabter Geist in der Mahlerey, Bildhauerkunst und Baukunst erworben hatte, befestigte sie vielmehr sein Einfluß und sein persönliches Ansehen, und nach seinem Tode der Anblick seiner berühmtesten Werke,

in der schon angenommenen Manier. Wenn auch einer oder der andre seine Blicke auf die Werke des göttlichen Raphael und auf seine unterdrückte, zerstreute Schule warf, so war dieß doch nicht hinreichend, um den von Kindheit an in Florenz eingesogenen Grundsätzen entgegen zu arbeiten. Raphaels Gemählde, die so bedeutend zu der Seele, aber wenig zu den Sinnen reden, hatten nicht Gewalt genug, den Hang des Zeitalters zu verändern; und in welchem Zustande die Mahlerey in Rom damals war, haben wir schon oben gesehn.

Grazie, Kolorit, (Dinge, die dem Michelangelo und den meisten seiner Anhänger gänzlich unbekannt waren) mehr als alles aber jene zauberische Harmonie, die das Auge anlockt und befriedigt: diese mehr sinnlichen Vorzüge andrer Schulen, hauptsächlich der Lombardischen, vermochten endlich in Toscana eine Reform zu bewirken, wovon der Ruhm dem Ludovico Cardi und Gregorio Pagani vorbehalten war.

Ludovico Cardi (geb. 1559, gest. 1613) wurde von dem Orte seiner Geburt Cigoli oder Civoli genannt. Er lernte die Anfangsgründe der Kunst unter Alessandro Allori, und genoß nachher den Unterricht des Santo di Titi. Allein der entscheidende Augenblick für die Entwickelung seines Talentes war der, wo er sich mit dem Gregorio Pagani zu gemeinschaftlichen Studien verband. Diese beyden wackern Jünglinge hatten so viel von dem Ruhme des Barozzio gehört, besonders von einem Gemählde, das er so eben von Urbino nach Arezzo geschickt hatte, und welches jetzt zu Florenz in der Großherzoglichen Gallerie befindlich ist, daß sie das lebhafteste Verlangen fühlten es zu sehen. Sie gingen also nach Arezzo, wurden von dem darin herrschenden Geschmacke ganz ent-

entzückt, und beschlossen, nach einer neuen Prüfung, der Manier ihrer bisherigen Meister unverzüglich zu entsagen. Sie folgten dem Baroccio aber nicht blindlings und mit einer uneingeschränkten Nachahmung, denn sie sahen wohl ein, daß seine Manier nur eine abgeleitete sey, daß er nämlich ein noch größeres Original, den Correggio, vor Augen gehabt. Cigoli studirte daher von diesem Zeitpunkte an alles, was er irgend von den Werken dieses großen Meisters in der Lombardey auffinden konnte.

Er hatte schon vorher unter der Leitung des Allori in der Anatomie einen guten Grund gelegt [x]; Pagani hatte dagegen in der Farbengebung beträchtliche Fortschritte gemacht. Auf diese Weise studirten diese jungen Künstler häufig gemeinschaftlich, sie suchten sich gegenseitig weiter zu

x. Baldinucci bemerkt in seinem Vocabolario del Disegno unter dem Artikel Cere colorate, daß es in der Kunst, aus gefärbtem Wachse Figuren zu bilden, in seinem Jahrhundert und in dem vorhergehenden vortreffliche Meister gegeben, und führt als einen Beweis hievon die vielen Werke dieser Art an, die der Cardinal Leopold von Medicis gesammelt hatte und in seiner Gallerie aufbewahrte. Unter diesen schönen Sachen befindet sich auch die meisterhafte anatomische Figur vom Cigoli in Gips, in Wachs und in Bronze gegossen, die der Jugend zum Studium gedient hat. Derselbe Baldinucci erzählt in seinen Nachrichten T. IX, p. 98 u. f. die Schicksale, welche dieses Werk erlebt hat, indem es durch verschiedne Hände ging, bis es in die des Leopold kam. So schätzbar auch diese anatomische Figur des Cigoli ist, die man meistentheils in den Arbeitszimmern der Mahler findet, so kann sie doch nicht mit derjenigen in Vergleichung gesetzt werden, die Ercole Lelli in unserm Zeitalter verfertigt, die nach meinem Bedünken die vollkommenste ist. Man sehe über den Lelli **Crespi**, im 3ten Th. der Felsina Pittrice, und einen Brief von mir zu seiner Vertheidigung gegen den Crespi in den **Miscellaneen von Meusel** im 8ten Heft.

bringen, und einander über die Schwierigkeiten der Kunst aufzuklären. Besonders bemühten sie sich, die Gegenstände auf eine der Wahrheit gemäße Art zu koloriren. Der Anblick des oben erwähnten Werkes von Barozzio war ihnen ein großer Sporn. Cigoli ging hierauf mit dem Passignano nach Perugia, um ein andres Gemählde zu sehen, das ebenfalls Baroccio dahin geschickt hatte, und dieses machte auf seinen Geist einen noch größeren Eindruck. Aber, wie Baldinucci sagt und wie ich schon oben bemerkt, er wandte sich ganz auf die Nachahmung des Allegri, so daß er sich den Namen des Florentinischen Correggio erwarb.

Unter der zahllosen Menge seiner Werke, womit Toscana angefüllt ist, dürfen wir nicht sein erstaunenswürdiges Gemählde vom Märtyrerthum des heil. Stephan übergehen, das er im J. 1587 für die Nonnen zu Montedomini ausgeführt. Man bemerkt gemeiniglich in seinen Werken einen kräftigen Styl und eine schöne Verschmelzung; er wußte den Tinten nach Correggio's Art Mannichfaltigkeit zu geben, und bewies so wohl in der Anlage als in der Ausführung großen Fleiß; er vollendete seine Bilder bis ins feinste hinein, und zog dabey die Natur, nicht bloß die Fantasie zu Rathe. Er legte sich auch auf die Architektur und Perspektiv, und schrieb über die letzte eine Abhandlung [y].

Sein

y. Prospettiva pratica di Ludovico Cigoli Cav. e Pittore, divisa in due libri con le figure in rame intagliate da Bastiano Cardi di lui fratello. Ich muß hier noch bemerken, daß Cigoli der Erfinder eines Werkzeuges war, womit man jeden Gegenstand nach der Natur allen Regeln der Perspektiv gemäß zeichnen kann; ein Instrument, das man in unsern Zeiten auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht hat.

Sein Ruf und die Gönnerschaft der Medicis verschafften ihm zu Rom Aufträge zu Arbeiten in der Peterskirche, allein er mußte dabey die Gegenwirkung der gewöhnlichen Künstler-Eifersucht erfahren. Nachdem er das Gemählde im groben angelegt hatte, war er genöthigt nach Florenz zu gehn. In dieser Zwischenzeit schlich sich ein boshafter Mensch heimlich auf das Gerüst wo Cigoli arbeitete, und zeichnete die entworfenen Figuren ab; er ließ nach dieser Kopie einen Kupferstich machen, und denselben auf altem beräucherten Papier abdrucken. Dergleichen Abdrücke verbreitete er verschiedne in Rom, und behauptete, der Mahler, in welchen Florenz vernarrt sey, der seine Arbeiten sogar im Heiligthum der Künste, nämlich im Vatikanischen Tempel aufzustellen wagte, sey nichts weiter als ein elender Kopist, der sich fremder Kompositionen bediene, die er von alten Kupfern gestohlen habe. Als Cigoli nach Rom zurückkam, ließ er, um die ihm gespielte Chicane offenbar zu machen, den vor dem Gemählde befindlichen Verschlag von allen Seiten wegnehmen, löschte vor den Augen aller, ohne Vorhang oder sonstige Bedeckung den ganzen Entwurf wieder aus, und fing einen neuen von ganz verschiedner Erfindung an, der den ersten weit übertraf [z]; und so beschämte er seine Gegner und setzte ganz Rom in Erstaunen. Cigoli bekam hierauf in Rom erstaunlich viel zu arbeiten, sowohl für Kirchen als für die dortigen Großen und Cardinäle. Da Paul der fünfte be-

z. Man kann diese Vergleichung zwischen dem ursprünglichen Gedanken, der unter den Handzeichnungen der Florentinischen Gallerie aufbewahrt wird, und dem Blatte des Nicolas Dorigny nach dem Gemählde in Kupfer gestochen, anstellen. Das Gemählde selbst ist leider aus der Peterskirche weggenommen, und man weiß nicht, wo es hingekommen ist.

beschlossen hatte, die Tribune seiner Kapelle in S. Maria Maggiore mahlen zu lassen, so ertheilte er ihm gemeinschaftlich mit dem Gasparo Celio und dem Cherubino Alberti den Auftrag dazu. Es begegnete hiebey dem Cigoli ein Unglück, das er sich durch sein allzugroßes Vertrauen auf seine Einsichten zuzog, indem er auf den Rath seiner Freunde nicht hören wollte. Er stieg nämlich niemals von dem Gerüste herunter, um seine Arbeit von unten zu beobachten, wie ihm Passignani und Andre riethen. Daher kam es dann, daß seine Figuren, von dem Orte angesehen, wo er sie mahlte, dem allgemeinen Urtheile zufolge ein Meisterstück der Kunst waren; aber von unten betrachtet, erschienen sie an der Stelle, wo die Kuppel sich zu wölben anfing, von einer ganz unverhältnißmäßigen Länge. Man sieht an diesem Beyspiele, daß die theoretischen Lehrsätze bey der Ausübung häufig einer Modifikation bedürfen. Als das Gemählde aufgedeckt war, und dieser Fehler nunmehr in die Augen fiel, war Cigoli ganz außer sich, und wollte das Bild ganz von neuem mahlen: allein der Pabst wollte es nicht erlauben, so daß der Verdruß darüber dem wackern Künstler beynah das Leben kostete.

Zur Belohnung für diese Arbeit verschaffte ihm der Pabst von A. de Vignacourt, damaligem Großmeister von Malta, die Ehre unter die Zahl der Malteser Ordensritter eingezeichnet zu werden, worüber er im J. 1613 das Breve erhielt [a]. Aber Cigoli genoß seine neue Würde nicht lange: er starb noch in demselben Jahre, und hinterließ verschiedne Werke unvollendet.

So:

a. Man findet es in des Baldinucci Notizie T. IX, p. 55 abgedruckt.

Sowohl in der Baukunst als in der Mahlerey erzog Cigoli viele Schüler. Dergleichen waren Gismondo Coccaponi, Vincenzio Boccacci, Girolamo Buratti, Domenico Feti, (von dem unter den zur Römischen Schule gehörigen Mahlern die Rede gewesen ist) und andre. Giovanni Bilivert, ein Florentiner, legte die letzte Hand an die meisten der von seinem Meister unvollständig gelassenen Werke. Er ahmte ihn anfangs so genau nach, daß er selbst die feinsten Augen damit täuschte; nachher aber wählte er einen andern Weg, indem er bald vom Titi, bald von den damals blühenden Venetianern entlehnte. Er ist sich selbst daher nicht immer gleich. Eins der schönsten Werke, die sein Pinsel je hervorgebracht, ist ein heil. Joseph, welcher das Florentinische Museum ziert.

Zöglinge des Bilivert waren Orazio Fidani und Gianmaria Morandi. Jener war ein bloßer Kopist, dieser hingegen zeichnete sich schon mehr aus, und hatte ziemlichen Beyfall in Rom, wo er sich nachher dem herrschenden Geschmacke des Berettini ergab. Aus der Schule des Morandi ging eine Menge von Künstlern hervor, worunter besonders der elegante Francesco Zuccherelli zu merken ist. Vom Andrea Comodi und Aurelio Lomi, ebenfalls Schülern des Cigoli, wird weiter unten die Rede seyn.

Gregorio Pagani, (geb. 1558, gest. 1605) der Freund, Mitschüler und Altersgenosse des Cigoli, lernte die Anfangsgründe der Kunst beym Santo di Tito, und studirte nachher gemeinschaftlich mit jenem die Werke des Federico Barozzi, durch welche die Talente von beyden erst recht geweckt wurden. Er mahlte für die Kirche S. Maria Novella ein großes Fresco-

ge-

gemählde, und bey Gelegenheit der Hochzeit Ferdinands des ersten im J. 1589 verschafften ihm die Zurüstungen zu dieser Feyerlichkeit viel Beschäftigung. Eine damals von ihm gemahlte Geburt Christi wird noch in S. Maria del fiore aufbewahrt [b]. Bald legte sich Pagani auf die Manier des Correggio, nnd dann war wieder das Bestreben den Michelangelo nachzuahmen auffallend an ihm. Er war auch in der Baukunst und im Modelliren geschickt; als daher im J. 1600 die Thüren der Kathedralkirche zu Pisa in Bronze gegossen werden sollten, vertraute man ihm die Aufsicht über die Arbeiter an, und er machte selbst drey von den Modellen mit Basreliefs. Die meisten seiner Bilder haben sehr gelitten, woran der Gebrauch seiner Zeit auf einen dunkeln Grund von Umbra zu mahlen, Schuld ist. Sein bewundernswürdigstes Gemählde war das für die Kirche del Carmine verfertigte, welches die Wiederauffindung des Kreuzes vorstellte. Aber dieß Gemählde, nebst den übrigen, welche den eben genannten Tempel schmückten, ging im J. 1771 durch einen Brand zu Grunde, und dem Liebhaber bleibt nichts übrig, um es kennen zu lernen, als der Kupferstich in der von Eredi und Cecchi herausgegebenen Sammlung. Für die Villa Valdelsa, die dem Berti zugehörte, mahlte Pagani ein Altarblatt, wovon man behauptet, es sey jetzt in Dresden befindlich [c]. Viele

b. S. Richa delle Chiese Fiorentine. T. VI, p. 111.

c. Die Verfasser der Serie degl' Uomini Illustri T. VIII, p. 74. sagen in einer Note zu dem Elogio di Gregorio Pagani, dieses Gemählde sey im J. 1738 dem Könige von Pohlen verkauft worden, und man sehe jetzt an der Stelle desselben eine vom Ignaz Hugford verfertigte Kopie. Ich erinnre mich jedoch nicht, das Gemählde in Dresden gesehen zu haben, noch finde ich, daß in den Noti-

Viele seiner Bilder sind nach Spanien und in andre fremde Länder gegangen. Wir bemerken noch ein ungemein schönes Porträt von ihm, welches der Marchese Riccardi besitzt, wo er die Skizze des oben erwähnten Gemähldes für die Kirche del Carmine in der Hand hält. Er hatte viele Schüler, worunter Matiro Rosselli, von dem unten die Rede seyn wird, eine große Schule bildete.

Domenico da Passignano hatte eine gemischte Manier, aus dem Geschmack der Venetianer und dem des Federico Zucchero zusammengesetzt. Seine ersten Lehrer waren Girolamo Macchietti und Gio. Batista Naldini, und sie blieben es so lange, bis er, da nach dem Tode des Vasari Federico Zucchero nach Florenz berufen ward, um die große Kuppel der Kirche S. Maria del Fiore zu vollenden, zu der Schule des letztgenannten überging. Da Zucchero seine Talente und seine Fertigkeit im Arbeiten sah, so nahm er ihn zum Gehülfen bey verschiednen Unternehmungen, die er in Venedig auszuführen hatte.

Bey Gelegenheit der Vermählung Ferdinands des ersten kehrte er nach Florenz zurück, und arbeitete daselbst vielerley: ich würde kein Ende finden, wenn ich hier alle die Gemählde, die man von ihm in Toscana sieht, anführen wollte. In Rom mahlte er, wie schon erwähnt worden ist [d], die Kreuzigung des heil. Petrus im Vatikan; er fand auch sonst unter der Regierung Clemens des achten und Pauls des fünften daselbst viel Beschäftigung. Weniger glücklich war er un-

Notizen über die dortige Gallerie desselben Erwähnung geschiht; ich sage mit Fleiß Notizen, denn ein wahres, brauchbares Verzeichniß von jener bewundernswürdigen Gallerie giebt es noch nicht.

d. S. 164.

unter Urban dem achten: er kehrte daher in seine Vaterstadt zurück, wo er im J. 1638 starb.

Der größte Theil seiner Oelgemählde ist durch die Zeit zu Grunde gerichtet, woran theils die schlechten Grundirungen Schuld sind, welche damals gebräuchlich waren, wie wir vorhin gesehen, theils daß er meistens mit sehr flüßigen ölichten Farben mahlte, damit seine Ideen recht schnell auf der Leinwand erscheinen möchten. Sein Aufenthalt in Venedig hatte Einfluß auf seinen Geschmack: man bemerkt häufig an seinen Figuren Stellungen wie die dem Tintoret geläufigen, und Drapperien in der Manier des Paul Veronese. Eins seiner am besten erhaltenen Werke sieht man an seinem Geburtsorte Passignano in dem Kloster Vallombrosa.

Als Schüler von ihm nennt man Pietro Sorri von Siena, Fabrizio Boschi, Nicodemo Ferrucci, Mario Balassi und Ottavio Vannini. Der beyden letzten bediente sich Domenico häufig, um seine Gemählde im Groben zu entwerfen.

Um dieselbe Zeit blühte Antonio Tempesta, von dem wir bey einer andern Gelegenheit gesprochen haben [e]. Ebenfalls ein Zeitgenosse der obigen Künstler war Jacopo Chimenti, bekannter unter dem Namen Jacob von Empoli, der sich ausschließend auf das Studium der Werke des Andrea del Sarto legte, und es in der Nachahmung desselben zu einer unvergleichlichen Vollkommenheit brachte. Eigentlich war er ein Schüler des S. Friano. Er vertauschte nachher seine erste Manier mit einer freyeren, worin er Lieblichkeit des Kolorits und Weichheit der Zeichnung mit einem nicht geringeren Fleiße verband.

Ein

e. S. 206.

Ein Beweis von dem Ansehen, welches Passignani und Empoli genossen, ist es, daß sie von der Florentinischen Akademie der zeichnenden Künste erwählt wurden, eine in Genua entstandene Mahler-Streitigkeit zu entscheiden. Sie bestand darin, daß viele dortige Künstler sich darum bewarben, die Kuppel der Nunziata zu mahlen, und dazu wetteifernd Zeichnungen, Cartons u. s. w. verfertigt hatten. Alle diese Arbeiten wurden von den ernannten Richtern genau geprüft; und die Entscheidung fiel zu Gunsten des Giovanandrea Ansaldi da Voltri aus[f].

Empoli hatte viele Schüler, worunter sich besonders Gio. Batista Vanni hervorthat. Es verdient bemerkt zu werden, daß die Werkstätte des Empoli von einer großen Anzahl junger Herren vom Stande besucht wurde, welche sich bloß aus Neigung in den zeichnenden Künsten übten. Einer der ausgezeichnetsten darunter, sowohl wegen seiner hohen Geburt als wegen seines Eifers und seiner Liebe zur Kunst, war der Ritter Raphael Ximenes[g].

An:

f. Raphael Soprani in seinen Vite dè Pittori Genovesi etc. Genova 1768. 4° T. I, p. 209. erzählt das Faktum auf eine etwas verschiedne Art: Ansaldi, da er gesehen, daß seine Gegner ihn kritisirten, habe sich entschlossen, seine Zeichnungen der Florentinischen Akademie zu übersenden; und hierauf habe er das vom Empoli und Passignani darüber gefällte Urtheil durch den Druck bekannt gemacht.

g. Ich ergreife diese Gelegenheit einige ansehnliche Personen zu erwähnen, welche sich durch ihre Talente zur Mahlerey unter der Anzahl der hier studierenden sehr hervorthaten. Als der Fürst Anton. Radzivil, die Grafen Wallmoden Gimborn, Einsidel, die Barone Dalberg, und Liphart; welche letztere sich durch ihre erworbene theoretische Kenntnisse gründlich gebildet, und weit über die Sphäre der bloßen Liebhaber emporgeschwungen haben.

Andrea Comodi wurde zu Florenz im J. 1560 gebohren. Er war, wie schon erwähnt worden, ein Schüler des Cigoli, und folgte seinem Meister nach Rom. Durch gründliche Studien vorbereitet, legte er sich hauptsächlich darauf, die Werke großer Meister zu kopiren. Seine Kopien nach Correggio und Andern sind in Rom verbreitet, und können oft selbst das erfahrenste Auge täuschen, daß es sie für Originale hält. Da er die meiste Zeit mit Nachbildungen der Werke andrer Meister hinbrachte, so kann man nur aus wenigen Stücken seine eigne Erfindung beurtheilen; doch bemerkt man in seinen Arbeiten großen Fleiß, und seine Madonnen bezaubern durch ihre jungfräuliche Sittsamkeit.

Comodi hatte den Ruhm, Lehrer des Pietro Berettini gewesen zu seyn, den er nachher selbst in einem Briefe seinen Meister nannte. In der Florentinischen Gallerie ist vom Comodi ein merkwürdiger kleiner Entwurf, grau in grau gemahlt, befindlich, zu einem weitläuftigen für Paul den fünften bestimmten Gemählde, das aber, aus Gründen die mir unbekannt sind, unausgeführt geblieben ist. Der Entwurf stellt den Fall der Engel vor, und man erzählt, Comodi habe, um die dazu nöthigen stürzenden Stellungen ruhig nach der Natur studiren zu können, an der Decke seines Zimmers ein solches Netz aufgehängt, dergleichen man bey wilden Schweinsjagden gebraucht, und darin sein Modell schwebend erhalten: eine dreiste Erfindung, um sich dasjenige vor das Auge zu bringen, was er sonst auf keine Weise in der Natur hätte beobachten können.

Aurelio Lomi, ein Pisaner, gleichfalls Schüler des Cigoli, besaß eine gute Zeichnung, aber was Komposizion und Harmonie betrifft, fehlte er gegen die Re-

Regeln der Kunst. Er arbeitete viel zu Genua. Aus seiner Schule gingen zwey Künstler von einigem Verdienst hervor, die den Namen ihres Meisters verdunkelten: Orazio Riminaldi, und Orazio Gentileschi, ein Pisaner. Von diesem sowohl als seiner Tochter Artemisia, auch einer Mahlerin, haben Baglioni [h] und Passeri [i] umständlich gehandelt; und da er, nachdem er in verschiednen Gegenden Italiens und in Frankreich gearbeitet, sich endlich in England niederließ und daselbst starb, so geschieht seiner auch beym Walpole [k] weitläuftige Erwähnung. Van Dyk hat diesem Mahler die Ehre erzeigt, ein Porträt von ihm zu machen, und es in seine große Sammlung aufzunehmen [l].

Ich komme wieder auf einige Sienesische Mahler. Marco da Pino, bekannter unter dem Namen Marco von Siena, war ein Nachahmer des Michelangelo, jedoch, nach der Meynung des Lanzi, ohne Affektazion. Man sieht wenig von ihm in Toscana; dagegen hat er verschiednes in Rom gearbeitet, unter andern einen todten Christus in den Armen der Madonna. Sein liebster Aufenthalt war eigentlich Neapel.

Es

h. S. Le vite de' Pittori etc. Napoli 1733. p. 244.

i. Vite de' Pittori etc. Roma 1772. 4°, im Leben des Tassi p. 105.

k. Horace Walpole Anecdotes of painting in England etc. Vol. II, p. 113.

l. Die Sammlung, welche diese Bildnisse enthält, führt den doppelten Titel: Icones Principum, Virorum doctorum etc.: und Le Cabinet des plus beaux portraits de plusieurs Princes etc., faits par le fameux A. Van Dyk. A. Anvers. Mit demselben Titel ist ein Nachtrag dazu im Haag 1728 erschienen. S. Catalogue raisonné du Cabinet de Mr. de Lorangere par Gersaint, p. 258, num. 384. 385.

Es ist zweifelhaft, ob Michelangelo Anselmi aus Siena oder aus der Lombardey gebürtig gewesen [m]; es giebt nämlich im Parmesanischen einen Flecken Sena, von dem er eben so gut wie von der Stadt Siena Senese heißen konnte. Die meisten seiner Gemählde tragen mehr das Lombardische Gepräge an sich.

Ungeachtet der Unruhen in Siena blieben doch einige Mahlerfamilien in ihrer Vaterstadt, und unter diesen zeichnete sich Bartolomeo Nerone, il Riccio genannt, aus, welcher Schwiegersohn des schon erwähnten Razzi war, und sich auch dessen Manier zu eigen machte.

Baldinucci glaubt, Arcangiolo Salimbeni sey ein Schüler des Federico Zucchero gewesen, aber seine völlig entgegengesetzte Manier macht vielmehr die Meynung wahrscheinlich, daß man ihn als einen Schüler des Nerone zu betrachten habe. Aus der Schule des Arcangiolo gingen gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts mehrere Künstler von Verdienst hervor; dergleichen waren Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, Alessandro Casolani, und Pietro Sorri. Vanni begab sich, nachdem er den ersten Unterricht vom Salimbeni empfangen, nach Bologna unter die Leitung des Passerotti, und von da nach Rom zum Giovanni de Vecchi. Er bildete sich daher einen vermischten Styl, der von seiner ursprünglichen Schule am wenigsten an sich hatte. In der Folge ward er aber von der Anmuth des Barozzi hingerissen, und legte sich auf die Nachahmung desselben. Er erwarb sich so viel Ruhm, daß er, wie wir schon gesehen,

m. Vasari und verschiedne andre Schriftsteller erklären sich für die erste Meynung, Bottari für die zweyte, wobey er sich auf ein öfter von ihm angeführtes Manuskript beruft. S. Ed. del Vasari T. III, p. 16.

hen[n], unter die Zahl der Auserwählten mit aufgenommen ward, welche damals die Peterskirche ausschmückten. Sein Gemählde stellte den Fall Simons des Zauberers vor, und er erhielt zur Belohnung dafür das Kreuz eines Christusritters. Dieß Werk so wie viele von ihm ist ganz im Geschmack des Barozzi gemahlt. Wenn man indessen beyde mit kritischen Blicken vergleicht, so nimmt man bald den Unterschied wahr, daß Barozzi den Correggio vor Augen gehabt hat, Vanni aber dem Barozzi ohne weiteres gefolgt ist. Vanni hat die Ehre gehabt, den Fabio Ghigi, der nachher unter dem Namen Alexander des siebenten Pabst wurde, zur Taufe zu halten.

Ventura Salimbeni, ein Sohn des Arcangiolo, und Halbbruder des Vanni von der Mutter her, erregte große Erwartungen von sich, aber zu Ausschweifungen in der sinnlichen Liebe hingerissen, kam er den Verdiensten seines Bruders nicht gleich.

Alessandro Casolani und Pietro Sorri kamen beyde nachher unter fremde Leitung: der erste in die Schule des Roncagli, und sein Meisterstück ist ein heil. Bartolomäus in der Kirche del Carmine zu Siena; der zweyte zum Passignano, mit dem er gemeinschaftlich in Florenz, Venedig, u. s. w. arbeitete. Er wußte sich die Manier seines zweyten Meisters so ganz zuzueignen, daß man ihre Sachen kaum unterscheiden kann. Da er meistens auswärts lebte, so sieht man wenig von ihm in seiner Vaterstadt.

Aus der Schule des Francesco Vanni gingen Astolfo Petrazzi und Rutilio Manetti hervor. Der erste entfernte sich nie von den Grundsätzen seines Lehrers, der andre legte sich nachher auf die Nachahmung des Caravaggio. Francesco hatte auch zwey

n. S. 164.

zwey Söhne, Raphael und Michelangelo Vanni. Raphael bildete sich unter Guido und Antonio Carracci, mit deren Manier er etwas von der des Pietro da Cortona vereinigte. Sein Bruder ist in der Geschichte der Kunst wenig bekannt, doch sieht man zu Siena einige Sachen von ihm in den Gemähldesammlungen der dortigen Vornehmen.

Ein Zeitgenosse der eben genannten Mahler und von entschiednerem Rufe als sie, war Francesco Rustici, il Rustichino genannt, der besonders das Helldunkel gut zu behandeln wußte, und bey einigen Geschichten, die er mahlte, die Kerzenbeleuchtung täuschend dargestellt hat. In der Gallerie zu Florenz sieht man eine schöne sterbende Magdelene von ihm, und bey dem Fürsten Borghese zu Rom einen heil. Sebastian.

Giuseppe Nassini war ein Mahler von reicher Phantasie, und seinem Sohn Apollonio gelang es besonders mit dem Porträtmahlen. Dieß sind etwa die in diesem Zeitalter zu merkenden Sienesischen Mahler.

Francesco Currado wurde im J. 1570 gebohren, und empfing als Knabe den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater Taddeo. Hierauf ward er der Leitung des Batista Naldini übergeben. Man sieht von ihm mancherley Arbeiten sowohl in Florenz als in Rom. Sein Talent ging hauptsächlich auf die Darstellung kleiner Figuren, die bey ihm nicht nur mit großem Fleiß ausgemahlt, sondern vortrefflich erfunden, und in einem guten Geschmack kolorirt sind. Dieser Künstler durchlebte beynahe ein Jahrhundert (91 Jahre), und hinterließ an seinen Brüdern Pietro und Cosimo zwey Schüler, die der Nachahmung ihres Meisters treu blieben.

Cristoforo Allori, zu Florenz im J. 1577 gebohren, lernte die Anfangsgründe der Kunst von seinem Vater Alessandro, von dem schon die Rede gewesen ist. Da sich aber um diese Zeit die Manier des Cigoli und des Pagani immer mehr verbreitete, so ergab sich Cristoforo derselben gegen die Neigung seines Vaters. Dieser hatte eine bleiche, melancholische Farbengebung an sich, und liebte daher den neuen Geschmack nicht, der ein gefälliges Kolorit einführte. Es entstanden hieraus tägliche Zwistigkeiten zwischen den beyden, so daß endlich der Sohn die väterliche Schule verließ, und sich zum Gregorio Pagani begab, wo er verschiedne Werke zu Stande brachte, die ihm allgemeine Bewunderung erwarben. Er legte sich auch auf die Landschaftmahlerey, eine Gattung, die in Florenz fast gar nicht gebräuchlich war. Er zeichnete nach der Natur alle die anmuthigen Aussichten, und mahlte nachher viele davon um die Stadt her in Oel. Auch in Porträten war er ungemein glücklich, und mahlte eine große Menge. Es verdient angemerkt zu werden, daß der Großherzog ihn dazu bestimmte, eine Anzahl Bildnisse von berühmten Männern für das Museum der Gallerie zu verfertigen, wovon ein guter Theil schon vom Cristoforo di Papi dell' Altissimo gemacht worden war [o].

Ich

o. Kosmus der erste war es, der die reichhaltige Sammlung von Bildnissen fürstlicher Personen, und im Kriege oder den Wissenschaften berühmter Männer anlegte, welche jetzt die Gänge um die Gallerie her schmückt, indem er den Cristofano di Papi abschickte, um für ihn das Museum des Paul Jovius zu kopiren, welches dieser in seinem anmuthigen Landsitze am Comersee aufgestellt hatte. Andre verschaffte er sich vermittelst des Vasari, wie dieser selbst bezeugt. T. III, p. 477. Ed. Bottari. Alessandro Lami erzählt in seinen Discorsi, Donna Ippolita Gon-

Ich habe mich im Verlauf der Erzählung niemals auf die Libeshändel und sonstigen Privatangelegenheiten der Künstler, als auf Dinge, die nicht zur Kunstgeschichte gehören, eingelassen. Sie verdienen nur dann Erwähnung, wenn sie auf irgend ein Hauptwerk Beziehung haben, und dieß ist der Fall mit der Leidenschaft, welche den Cristoforo Allori an eine sehr schöne Frau, la Mazzafirra genannt, fesselte. Er war es sich selbst so gut bewußt, daß er den Kopf darüber verlohren habe, daß er seine Geliebte als Judith vollkommen ähnlich abbildete, und dem abgeschnittnen Kopfe des Holofernes seine eignen Gesichtszüge gab. Die daneben stehende alte Dienerin der Judith ist das Porträt der Mutter seiner Geliebten. Dieses Gemählde ist ein Meisterstück der Kunst, und wird im Palast Pitti bewundert. Ebendaselbst ist auch eine Magdalene in der Wüste, wobey dem Mahler jene Schönheit ebenfalls zum Modell diente. Außer diesen beyden Stücken erhält der Palast Pitti noch verschiedne andre von den vorzüglichsten dieses Meisters. Besonders sticht darunter ein heil. Julian hervor, der sich mit jedem andern Gemählde dieser vortrefflichen Sammlung messen darf. Cristoforo verfertigte auch Kopien von der berühmten Magdalene des Correggio, indem er bloß mit dem Hintergrund wechselte; und diese Kopien werden häufig für Originale gehalten [p]. Er hatte eine son-

Gonzaga habe dasselbe Verlangen gehabt, eine Kopie von der Porträtsammlung des Paul Jovius zu besitzen, und zu diesem Zwecke den Bernardino Campi, einen Cremonesischen Mahler, hingeschickt.

p. Eine diesen Kopien ähnliche mit verändertem Hintergrunde besitzt unser berühmter Hr. Prof. Heeren; er hat sie auf seiner Reise durch Italien erstanden.

sonderbare Art Kunstwerke zu beurtheilen, die sich indessen nicht verwerfen läßt. War ein Gemählde vollkommen, so sagte er: es sey unschätzbar; war es von geringerer Güte: es habe gar keinen Werth; war es mittelmäßig, so schwieg er ganz davon. Er starb im J. 1621 uud hinterließ mehrere Schüler, worunter Zanobi Rosi und Giovambatista Vanni, ein Florentiner, die vorzüglichsten waren.

Um diese Zeit thaten sich einige Mahler aus der Schule des Passignano, Fabrizio Boschi, Ottavio Vannini, Astasio Fontebuoni und Cesare Dandini hervor. Dem Boschi war in seinen Kompositionen eine gewisse Nüchternheit und Bestimmtheit eigen. Vannini war fleißig; er führte verschiedne Arbeiten aus, welche Giovanni da S. Giovanni [q] für die Vermählung Ferdinands des zweyten unternommen und unvollendet gelassen hatte. Fontebuoni hielt sich meistentheils in Rom auf. Ein Bruder von ihm, Namens Bartolomeo, war ebenfalls Mahler, ließ sich aber als Jesuit einkleiden, und ging nach Goa, wo er auch fortfuhr zu mahlen; endlich starb er in Bengalen. Cesare Dandini war aus einer

q. Mehrere Werke dieses Künstlers und andrer Zeitgenossen und Landsleute von ihm, findet man in Kupfer gestochen in den Pitture del Salone Imperiale del Palazzo di Firenze; si aggiungono le Pitture del Salone e cortile dell' Imperiali Ville della Petraia e del Paggio a Caiano etc. Firenze 1751 fol. Mit dem Titelblatt 27 Kupfer. Das Werk ist vom Marchese Gerini dem Kaiser Franz dem ersten zugeeignet. Die Künstler, die daran gearbeitet, sind Giovanni da S. Giovanni, Francesco Furino, Cecco Bravo, Ottavio Vannini, Alessandro Allori, Franciabigio und Bald. Franceschini. Man sehe darüber einen interessanten Brief des Mariette, der in die Memoires de Trevoux, Mars 1752, p. 469 eingerückt ist.

einer Familie, welche mehrere Künstler hervorgebracht hat; denn außer seinem Bruder Vincenzo, war auch ihr Neffe Pietro, nebst seinen beyden Söhnen Ottavio und Vincenzo, Mahler. Cesare war fleißig und arbeitete viel in seiner Vaterstadt: aber die meisten seiner Gemählde sind durch den damaligen Gebrauch dunkler Grundirungen gänzlich verdorben.

Matteo Rosselli wurde im J. 1578 gebohren, erlernte die Kunst in der Schule des Pagani, und als dieser im J. 1605 starb, so führte er verschiedne Werke vollends aus, welche dieser unvollendet hinterlassen hatte. Er hatte ein ungemeines Talent, Köpfe von Greisen zu mahlen, die er nach der Natur kopirte, wenn sich ihm die Gelegenheit dazu darbot: es sind daher keine auserlesenen, sondern wahre Physiognomien. Unter mehreren Frescogemählden von ihm in verschiednen Palästen dürfen wir hier ein Gewölbe, das er in der großherzoglichen Villa zu Poggio mit Gegenständen, die sich auf das Haus Medicis beziehen, gemahlt, nicht übergehen. Bey einem Bau, der mit der Villa vorgenommen werden mußte, beschloß man, aus Achtung vor diesem Gemählde, das Gewölbe ganz zu versetzen: es geschah im J. 1773 am 13ten April, in Gegenwart der fürstlichen Personen, durch die Geschicklichkeit und den Fleiß des Niccolò Gaspero Paoletti, des ersten großherzoglichen Baumeisters, ohne daß das Gewölbe den mindesten Spalt oder eine sonstige Verletzung bekommen hätte.

Rosselli besaß eine ungemeine Gabe der Mittheilung um Schüler zu bilden. Giovanbatista Vanni, den einige für einen Pisaner [r], andre für einen Flo-

r. S. *Guarienti* etc. Das Buch des Guarienti ist nichts anders als ein Abdruck von des Orlandi Abecedario Pittori-

Florentiner [s] halten, war theils von ihm, theils vom Empoli und vom Cristofano Allori unterrichtet worden. Dieser besuchte nach der Weise der Carracci die besten Schulen Italiens. Er legte sich nachher vorzüglich auf das Kupferstechen, und man sieht von ihm verschiedne nach dem Correggio gestochene Blätter.

Aus der Schule des Rosselli ging auch Giovanni Mannozzi hervor, der unter dem Namen Giovanni von S. Giovanni, dem Orte, wo er im J. 1590 gebohren ward, bekannter ist. Dieser kann unstreitig unter die berühmtesten Frescomahler, nicht bloß aus der Florentinischen Schule, sondern die Italien jemals hervorgebracht, gezählt werden. Er war von Natur mit allen den Gaben ausgestattet, welche diese Gattung erfodert: nämlich mit Feuer und Reichthum der Erfindung, mit Leichtigkeit und Fertigkeit der Hand, um seine Ideen schnell hinzuwerfen. Bey seinem lebhaften und zu fröhlichen Vorstellungen geneigten Geiste konnte er leicht darauf verfallen, unter die Engelchöre, die er mahlte, weibliche Engel zu mischen: eine Erfindung, die von mehreren Schriftstellern als ein lächerlicher Einfall verschrien worden ist. Ich muß gestehen, daß ich nichts ausschweifendes darin finde. Warum sollte die Zartheit der weiblichen Bildung, die schon unter der irdischen Hülle der Phantasie ein Bild von jenen himmlischen Gestalten darbieten kann, nicht mit der Natur eines Engels zusam-

torico, wovon es folgende Ausgaben giebt: 1) Bologna 1704. 2) Bologna 1779. 3) Firenze 1731. 4) Napoli 1733. 5) Venezia 1753. Zu dieser letzten hat Pietro Guarienti, ein Venezianischer Mahler und Aufseher der Churfürstlichen Gallerie zu Dresden Zusätze gemacht. Alle obigen Ausgaben sind voll von Irrthümern. S. Comolli Bibliografia etc. Vol. II, p. 94 u. f.

s. Siehe den Baldinucci.

sammen gedacht werden dürfen? Andre schreiben diese Erfindung dem Ritter Arpina zu. Giovanni arbeitete zu Rom, im Kirchenstaate, in Toscana und hauptsächlich zu Florenz, wo man die reizendsten Hervorbringungen seines Pinsels bewundert. Wir machen hier besonders auf die in dem Salone Imperiale aufmerksam. Man sucht freylich in seinen Werken vergebens den Geschmack und die wesentlichen Vorzüge seines Meisters, nämlich Genauigkeit der Zeichnung und Gründlichkeit in der Zusammensetzung. Ungeachtet dieser Fehler war er durch seinen feurigen Geist den meisten seiner Toscanischen Zeitgenossen überlegen; ich sage mit Fleiß: der Toscanischen; denn grade um diese Zeit blühte die Schule der Carracci zu Bologna.

Ein andrer Schüler des Rosselli war Jacopo Vignali, der mit der Manier seines Meisters die frühere des Guercino paarte, nämlich ein auf starken Effekt berechnetes Helldunkel. Francesco Boschi, Neffe und Schüler des Rosselli, hat sich am meisten im Fach der Porträte ausgezeichnet, deren man viele der Schönsten im Kloster Allerheiligen sieht. Francesco Montelatini, dem seine zänkische Gemüthsart den Beynamen Cecco Bravo zuzog, war Nebenbuhler des Mannozzi, mit dem er sich gemeinschaftlich um die Arbeit im Palast Pitti bewarb, und ihn sowohl durch die Richtigkeit der Zeichnung, als durch seine Geschicklichkeit in der Oelmahlerey, einer Sache, worin Manozzi wenig geübt war, übertraf. Francesco starb zu Inspruck im J. 1661.

Mario Balassi und Nicodemo Ferrucci waren theils in der Schule des Rosselli, theils in der des Passignano gebildet. Von jenem sieht man einige gute Stücke in Rom, worin sein fleißiges Stu-

dium nach der Antike sichtbar ist. Von dem letzten werden verschiedne Arbeiten im Kloster Allerheiligen aufbewahrt, worin er, was die Komposizion betrifft, den Rosselli übertroffen hat. Ein Mitschüler der ebengenannten war Baldassare Franceschini, il Volterrano genannt. Er war ein vortrefflicher Frescomahler, und wenn er die feurige Begeisterung des Mannozzi nicht besaß, so sticht dagegen in seinen Werken das Anständige und das Ueberlegte mehr hervor. Er entfernte sich indessen von den Grundsätzen seines Meisters, und nährte sich mehr dem Geschmack der lombardischen Schule. Unter seinen zahlreichen Werken ist besonders der Hintergrund und die Kuppel der Kapelle Niccolini in der Kirche Santa Croce zu bemerken. Dann und wann schimmert auch bey ihm wie bey andern der bisher durchgegangnen Künstler der herrschende Geschmack des Cortona durch, von dem wir bald reden werden. Im Palast della Petraja hat er einige, Cosmus den ersten und Ferdinand den zweyten betreffende Geschichten gemahlt, so wie auch in dem zu Cajano. Die Gallerie Gerini enthält einige schätzbare Sachen von ihm [t]. Seine vornehmsten Zöglinge waren Cosimo Ulivetti und Antonio Franchi. Der letzte hat eine Abhandlung über die Mahlerey geschrieben, die voll von vortrefflichen Lehren ist [u].

Loren-

t. S. Raccolta di ottanta Stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini di Firenze. Divisa in due parti. Firenze 1786. fol.

u. La Teorica della Pittura etc. Composta da Antonio Franchi Lucchese etc. Lucca 1739 8. Der Herausgeber war ein gewisser Giuseppe Rigacci, wie man aus der Zueignung sieht, die an den Ritter Gabburri, einen der ausgezeichnetsten Beschützer und Liebhaber der schönen Künste zu Florenz, gerichtet ist.

Lorenzo Lippi hielt sich, wiewohl er ein Schüler des Rosselli war, mehr an die Manier des Santi di Tito, indem er seine Genauigkeit in der Zeichnung und seinen Ausdruck zu erreichen suchte, und das, was sich damals aus der lombardischen Schule unter die übrigen verbreitet hatte, nämlich eine kräftige Farbengebung. Ob man gleich zu Florenz einige Werke seines Pinsels sieht, so hat er sich doch durch sein Gedicht Il Malmantile racquistato [x], das mit großer Zierlichkeit geschrieben, und voll von witzigen Einfällen ist, noch bekannter gemacht. Er war ein großer Freund des Salvator Rosa, von dem er Nachrichten über ein gewisses Neapolitanisches Buch, *Cunto delli cunti*, erhielt, welches dem Lippi bey der Ausführung seines unternommenen Gedichtes nützlich war. Er hat daher auch seinen Freund darin erwähnt [y]. Ein Zögling von ihm war Bartolomeo Bimbi, der Blumen nicht übel mahlte.

Francesco Furini erlernte die Anfangsgründe der Kunst zu Florenz beym Rosselli, und vervollkommte sich nachher zu Rom und Venedig. Im vierzigsten Jahre trat er in den geistlichen Stand, und wurde Pfarrer zu Borgo S. Lorenzo. Er besaß ein großes Talent, weibliche Körper mit einer Anmuth und zarten Färbung des Fleisches darzustellen, die der Schule des Albani würdig sind; und sein priesterlicher Stand entfernte ihn keinesweges von diesem Geschmack in der Kunst. Jedoch hat man von ihm auch einige Altarstücke, und einige Frescogemählde im Salone imperiale zu Florenz.

x. Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli, colle note di Puccio Lamoni. Firenze 1750. 4°.

y. Canto IV, St. 14. Vergl. das Leben des Rosa vor seiner Satyre über die Mahlerey. Ed. Goett. p. XVII.

Simone Pignoni hatte mehrere Meister, er legte sich hauptsächlich auf die Nachahmung des Furini. Unter den mancherley Sachen, die er in seiner Vaterstadt gemahlt, bemerkt man vorzüglich einen heil. Ludwig, König von Frankreich, der vorgestellt ist, wie er den Armen bey Tisch aufwartet. Dieses Bild, das reich an Figuren und vortrefflich komponirt ist, befindet sich in der Kirche der h. Felicitas.

Die Werke des Carlo Dolci, eines Schülers des Jacopo Viniali, tragen den Charakter an sich, den sein Name bezeichnet. Sie bestehen meistens aus halben Figuren von Madonnen und andern Heiligen beyderley Geschlechts, die voll von einer bezaubernden Andacht und Sanftheit sind. Wenn sie in der Zierlichkeit der Formen die eines Salvi oder Sassoferrato nicht erreichen, so übertrifft dagegen Dolci alle durch einen Fleiß der Ausführung, der sich der Holländischen Manier nähert. Dresden besitzt einige sehr gefällige halbe Figuren von diesem Künstler, jedoch finden sich seine Meisterstücke in seiner Vaterstadt. Man kennt von ihm keine Behandlungen profaner Gegenstände; auch hat er sehr wenig große Gemählde unternommen, wenn ich eine Empfängniß der Jungfrau im Hause Rinuccini, die Evangelisten im Besitz des Marchese Ricciardi, ein ungemein schönes Bild der Poesie im Palast Corsini, und in der Gallerie Gerini unter andern kleineren Sachen einen heil. Andreas ausnehme. Er hat sich häufig wiederhohlt, besonders in seinen Madonnen, die in der That äußerst liebenswürdig sind. Aber außer dieser Armuth an Erfindung schimmert in seinen Bildern auch jene Furchtsamkeit und Schwermuth hindurch, welche den Dolci wirklich bis an seinen Tod beherrschte. Unter seinen Schülern nennt man Oracio Marinari, Alessandro Lomi, Bartolo-

tolomeo Mancini, und seine eigne Tochter Agnes, die sich aber nicht höher als zur bloßen Nachahmung ihres Vaters erhob, und viele von seinen Sachen kopirte.

Der geschickteste Meister, der aus Dolci's Schule hervorging, war Orazio Marinari. Dieser hielt sich anfangs ganz an die Nachahmung seines Lehrers, nachher aber wollte er einen höheren Schwung nehmen. Er gab durch mehrere Porträte eine Probe seiner Geschicklichkeit; alsdann trat er öffentlich mit einigen großen Darstellungen aus der heiligen und Profangeschichte auf, welche durch die Lieblichkeit des Kolorits, durch die Anmuth in der Erfindung, und endlich durch die genaue Zeichnung allgemeinen Beyfall fanden. Onorio trieb auch zu seinem Vergnügen die Astronomie und Gnomonik, und erfand verschiedne sinnreiche Maschinen, um die Ausübung dieser Wissenschaften zu erleichtern. Er schrieb eine die Gnomonik betreffende Abhandlung, die er dem Cardinal Leopold von Medicis widmete [z].

* *
*

Ehe wir zum Pietro von Cortona und zu seinen Anhängern fortgehen, wird es nicht unnütz seyn, mit einem Blicke dasjenige zu übersehen, was von Cosmus dem ersten bis zur Erlöschung des Hauses Medicis in Florenz von dieser Familie zu Gunsten der Künste unternommen worden ist.

Wie

z. Fabbrica ed uso dell' Annulo Astronomico, istrumento universale per delineare Orivoli solari, non solo diretti, ma ancor reflessi etc. Firenze 1674. fol. Dieses Buch enthält 19 von ihm selbst in Kupfer gestochne Blätter.

Wie groß die Liebhaberey Cosmus des ersten gewesen sey, Alterthümer und Gemählde zusammenzubringen, wird von vielen Schriftstellern ausführlich beschrieben. Ich habe es schon an einem andern Orte erwähnt, daß er sich vor Karl dem fünften in dem Kongreß zu Nizza vertheidigen mußte, weil ihn die Florentinischen Ausgewanderten angeklagt hatten, er verschwende die öffentlichen Gelder mit dem Ankauf von dergleichen Kunstsachen. Vasari erzählt [a], er habe ein Studierzimmer gehabt, worin er eine große Anzahl antiker Statuen und moderner Gemählde aufbewahrte. Cosmus stiftete ferner die große Sammlung von Bildnissen berühmter Männer, und vermehrte beständig die Statuensammlung, die sich im Garten Lorenzo des Herrlichen befand. Flaminius Vacca giebt in seinem Tagebuche Nachricht von mehreren Alterthümern, die Cosmus sich zu Rom, als er im J. 1561 unter der Regierung Pius des vierten hinreiste, und nachher, als er im J. 1570 dahin zurück kehrte, um die großherzogliche Krone zu empfangen, verschafft habe. Ihm verdankt man die Gründung der Florentinischen und der Zeichnungsakademie im J. 1562 [b]. Sein Nachfolger Franciscus der erste legte nachher den ersten Grund zur Gallerie nach dem Plane des Bernardo Buontalenti. Sowohl Vasari [c] als der Pater F. Agostino del Riccio [d] loben seine Liebe zu den Künsten. Er kaufte viele Alterthümer vom Manlio Sa-

ladi-

a. Bey Gelegenheit, daß er von den Mitgliedern der Zeichnungsakademie spricht, T. III, p. 474. Ed. Bottari.

b. S. Salvino Salvini in der Vorrede zu den Fasti Consolari.

c. T. III, p. 481. Ed. Bottari.

d. Beym Gori in seiner Dactyliotheca Smithiana, T. II, p. 102 u. f.

ladini, wovon Celio Malaspini in seinen Novellen Nachricht giebt [e]. Da Franciscus noch Erbprinz war, so erhielt er vom Pabst Pius dem fünften zum Geschenk 26 Statuen und außerdem noch verschiedne Büsten, die im J. 1569 von Rom nach Florenz geschickt wurden. Dieser gute heilige Vater war gesonnen eine Anzahl von Statuen wegzugeben, weil sie heidnisch und profan waren. Er wollte daher auch nicht, daß sie in die Hände geistlicher Personen kämen, und hatte sie dem Cardinal Ferdinand von Medicis, einem Bruder des Franciscus, abgeschlagen. Nachdem er einen Theil davon dem kaiserlichen Gesandten, einen andern dem, noch nicht in den geistlichen Stand erhobenen Cardinal von Augusta zugestanden hatte, so gewährte er den Bitten Alexanders von Medicis, des Toscanischen Ministers am päbstlichen Hofe, der nachher unter dem Namen Leo der eilfte Pabst ward, den Ueberrest.

Ferdinand der erste hatte sich vor seiner Thronbesteigung, da er noch Cardinal war, schon als einen großen Liebhaber der Künste gezeigt. Er hatte zu Rom die Gärten des Cardinal Gio. Rizzi gekauft, die nach dem Donati [f] auf eben der Stelle lagen, wo vor Alters die Gärten des Lucullus und Pompejus geprangt hatten. Diese waren im Ueberflusse mit kostbaren Statuen und Gemählden verziert, woraus nachher die berühmte Villa Medicis gebildet ward. Im J. 1584 kaufte er unter der Bestätigung eines päbstlichen Breve, alle Statuen der Herrn della Valle und Capranica, ohne die unzählige Menge von Kunstwerken, die durch Geschenk oder Ankauf einzeln in seine Hände kamen, zu erwähnen. Die schönen Künste dienten dem

e. P. II, Nov. XXII.

f. De urbe Roma,

dem Luxus und der Prachtliebe Ferdinands: die Skulptur, die Mahlerey, und Architektur blühten zu Florenz unter der Leitung des Johann von Bologna und des Bontalenti; und der Hang des Fürsten seine eignen Gebäude und die Städte zu schmücken und zu verschönern, weckte in den Privatpersonen einen Wetteifer, viel auf eben diese Zweige des Luxus, auf Gebäude, Gärten, Gemählde, Statuen und Sammlungen von Alterthümern, zu wenden. Aber unter seinem Nachfolger Cosmus dem zweyten geriethen die Künste in Verfall, wiewohl dieser Fürst ein großer Freund der eingelegten Arbeiten (arte del commesso) war. Die Bildhauerschule des Johann von Bologna war in einem Zustande der Erschlaffung unter der Führung des Pietro und Ferdinando Tacca, deren Geschmack und Fähigkeit mehr den Verfall derselben als einen glücklichen Fortschritt ankündigte. Die Mahlerey hatte sich ganz vom richtigen Wege verirrt, indem nach der Periode der Anhänger des Michelangelo und Vasari, die nach einer freylich schneidenden aber doch bestimmten Genauigkeit der Umrisse strebten, eine in der Zeichnung matte, im Kolorit farblose Manier überhand nahm. Cigoli und seine Nachfolger führten hierauf, wie wir gesehen haben, eine andre Manier ein, aber nun verfiel man in das entgegengesetzte Extrem: man war nämlich fast ausschließend um das Helldunkel bemüht, man ließ die Umrisse sich allzusehr verlieren, die Zeichnung wurde immer mehr vernachläßigt, und die Rundung der Figuren ging verlohren.

In diesem Zustande befand sich die Kunst um die Zeit, als Ferdinand der zweyte die Zügel der Regierung in seine eignen Hände bekam [g]. Er nahm sich so-

g. Galluzzi bemerkt mit Grund in seiner Istoria del Granduca-

sogleich vor, die schönen Künste zu befördern, und berief den Pietro Berettini zu sich. Von diesem und von Ciro Ferri ließ er im Palast Pitti das prächtige Zimmer gegen Norden mahlen. Im J. 1669 kaufte er vom Hause Ludovisi verschiedne antike Kunstwerke, worunter der berühmte Hermaphrodit war. Bey Erlöschung des Hauses della Rovere fielen die Allodial-Güter desselben an Ferdinand II; und unter einer Menge andrer Kostbarkeiten fand sich auch eine große Anzahl Gemählde von Tizian, Barocci, Bassano, Palma, von Federico Zucchero, endlich sogar von Raphael selbst. Ferdinands Bruder, der Cardinal Leopold, trug ebenfalls nicht wenig zur Beförderung der Künste bey. Er war beständig mit Mahlern im Briefwechsel, vorzüglich mit Marco Boschi. Im J. 1654 kaufte er von Paolo del Sera ungefähr 74 Gemählde. Er sorgte auch immerfort für die Vermehrung der Sammlungen von Bildnissen der Mahler, von Handzeichnungen, und von Münzen.

Nachdem Cosmus der dritte im J. 1670 zur Regierung gelangt war, geschah wenig mehr zum Vortheil der Künste. Der oben angeführte Galluzzi sagt, der Großherzog habe den Werth derselben nicht gekannt, außer in so fern sie seiner Eitelkeit schmeichelten. Er ließ indessen nach dem Tode des Cardinal Leopold im J.

ducato etc. T. IV, Lib. VII, p. 108, "daß zur Zeit „Ferdinands II, um am Mediceischen Hofe zu glänzen, „die Verschwendung der Reichthümer nichts mehr galt, „daß einzig die Vorzüge des Geistes geschätzt wurden. „Der Großherzog selbst und der Prinz Leopold wetteiferten mit einander in der Entwickelung des Unterrichtes, „den sie vom Galilei empfangen hatten; der Cardinal „Johann Karl und der Prinz Matthias vernachläßigten „das Studium der Wissenschaften und Künste ebenfalls „nicht, u. s. w."

J. 1675 alle seine Kunstsachen mit der Gallerie vereinigen. Auch sorgte er verschiedentlich für den Ankauf von Münzen, und ließ von der Villa Medicis in Rom im J. 1677 mehrere Statuen, und darunter die so berühmte Venus nach Florenz bringen. Im Ganzen genommen war jedoch unter der Regierung Cosmus des dritten in Toscana das Reich der Mönche und nicht der Künste. Endlich erlosch mit dem Tode des Johann Gasto im J. 1737 das Haus Medicis [h], und ganz Italien war empfindlich durch den Verlust einer Familie getroffen, die drey Jahrhunderte hindurch zum Ruhm und Glanz der Nation beygetragen hatte [i].

Pie-

h. Unter der Regierung dieses letzten Mediceischen Fürsten wurden für das Museum 300 geschnittne Steine erstanden, welche der Abate Pietro Andrea Andrani gesammelt hatte. Dieß war der erste Gelehrte, der auf den Werth solcher Gemmen aufmerksam machte, worauf die Griechischen Steinschneider ihre Namen verewigt haben. Nach ihm stellten der Baron von Stosch und andre viele Untersuchungen über diesen Theil der alten Kunst an. Um eben diese Zeit unternahm eine Gesellschaft von Florentinischen Edelleuten unter dem Titel des Museo Fiorentino die Herausgabe eines Werkes, das alles, was in dieser Art erschienen war, an Umfang und Glanz verdunkelte. Der Urheber des Entwurfes dazu war der Ritter Francesco Maria Gabburi. Dieses Buch ist allzubekannt, als daß ich mich hier über seine Geschichte verbreiten sollte. Ich füge nur hinzu, daß wenige Jahre nachher, nämlich im J. 1737 die beyden ersten Bände des Museo Etrusco von Gori erschienen.

i. Wir dürfen es hier nicht übergehen, daß die Schwester des Johann Gasto, Anna Luisa von Toscana, die mit dem Churfürsten von der Pfalz vermählt gewesen war, als dieser im J. 1716 ohne Erben starb, zu ihrem Vater zurückkehrte, und bey dieser Gelegenheit, da sie schon vorher mehrmals Juwelen, Münzen und andre Kostbarkeiten überschickt hatte, eine große Menge vortrefflicher Gemählde aus der Flamändischen Schule, vorzüglich viele van der Werfs mitbrachte.

Pietro Berettini,
genannt Peter von Cortona, geb. 1596, gest. 1669.

Pietro Berettini erlernte die ersten Anfangsgründe der Kunst in seinem Geburtsorte Cortona. Hierauf wurde er noch sehr jung nach Florenz geschickt und der Leitung des Comodi übergeben. Dieser reiste aber in Geschäften um das Jahr 1611 nach Rom, und berief kurz darauf den jungen Pietro zu sich, der damals nicht viel über vierzehn Jahre alt war. Nach einigen Jahren reiste Comodi wieder von dort ab, und überließ den Pietro der Aufsicht des Baccio Ciarpi, eines Florentinischen Mahlers, der mehr wegen seines vortrefflichen Charakters, als wegen seiner Verdienste in der Mahlerey geschätzt ward. Berettini übte sich fleißig nach den Werken des Raphael, Michelangelo, Polidoro Caldara u. s. w., womit er das Studium der antiken Statuen und der Basreliefs verband, welche letzteren so reich an Darstellungen von Opfern, Bacchanalen u. dergl. sind. Er zeichnete vorzüglich nach den Basreliefs an der Colonna Trajana, wodurch er sich an die etwas plumpe Proportion gewöhnt haben soll, welche wirklich auf jenem Denkmahl und in seinen Werken herrscht.

So wie Berettini heranwuchs, fand er Gönner an dem Marchese Sacchetti und seinem Bruder dem Cardinal, der ihn dem Cardinal Francesco Barberini, einem Neffen Urbans des achten empfahl. Auch die Freundschaft des Ritter Marino, für den er ebenfalls arbeitete, trug nicht wenig zu seinem Ruhme bey. Marino besaß eine schöne Gallerie von Gemählden, die von ihm in verschiednen Poesien besungen wurden [k].

Die

k. Sie sind gesammelt unter dem Titel: La Galeria del Ca-

Die Gunst obiger Prälaten verschaffte ihm die Ehre, für den Pabst in der Kirche der heil. Bibbiana einiges zu mahlen. Die eine Hälfte der daselbst auszuführenden Arbeiten wurde nämlich ihm, die andre dem Florentiner Agostino Ciampelli, dessen schon Erwähnung geschehen ist, aufgetragen. Passeri giebt eine umständliche Beschreibung von allen Gegenständen, die er hier behandelte [1]. Ein Gemählde, die Geburt des Heilandes vorstellend, das Pietro für S. Salvatore in Lauro, jetzt unsre liebe Frau zu Loreto genannt, mahlte, begründete seinen Ruhm noch fester, und war die Ursache seines nachherigen Glücks. Es ist in der That eine der besten Schöpfungen seines Pinsels, wegen einer gewissen eigenthümlichen Manier, die aus Kraft und Sanftheit gemischt ist, und worin sich Anmuth und Adel schön in einander verschmelzt.

Urban der achte hatte um diese Zeit von der Familie Sforza den weitläuftigen Palast alle quattro fontane für seine Verwandten gekauft, und ließ ihn unter der Oberaufsicht des Bernini vergrößern und auszieren. Viele Mahler arbeiteten daran, aber auf die Verwendung eines gewissen Jesuiten, der ein Freund obiger Cardinäle war, beschloß man dem Pietro die gewölbte Decke des großen Saales zu mahlen zu geben; Francesco Bracciolini sollte ihn dabey in Absicht des poetischen Theils der Erfindung leiten. Dieses Gewölbe

Cavalier Marino, distinta in Pitture e Sculture etc. Venezia 1630. 8.

1. S. vite de' Pittori etc. Die Biographie des Berettini würde ein Meisterstück seyn, wenn sie nicht, ungeachtet der Nachsuchungen in mehreren Manuskripten, unvollständig geblieben wäre, und große Lücken hätte. Man sehe darüber einen Brief des Bottari an den Herausgeber des Passeri, und einen des Mariette unter den Lettere Pittoriche T. IV, p. 10.

wölbe hat 95 Palmen in der Länge und 53 in der Breite. Pietro zog sich jedoch bey dieser ungeheuern Aufgabe vortrefflich aus dem Handel: dieß Werk ist eins seiner gelungensten, und hat einen Reichthum an Figuren, der sich fast nicht größer denken läßt. Ungeachtet der erstaunlichen Menge derselben hat die Komposizion eine bewundernswürdige Leichtigkeit beybehalten, welche durch ein lichtes und glänzendes Kolorit noch vermehrt wird; Licht und Schatten ist aufs verständigste zur Hervorbringung hebender Kontraposte vertheilt, und alles ist mit dem Feuer gegen einander gestellt, wovon alle Arbeiten Berettin's beseelt sind. Es ist der Mühe werth, bey dieser Gelegenheit das Urtheil des Mengs über den Pietro da Cortona anzuführen und durchzugehn. Er theilt [m] die Komposizion in zwey Arten ein: 1) die ausdrucksvolle oder die des Raphael; 2) die des Effekts, von welcher er den Lanfranco als Erfinder, und den Pietro Berettini als einen großen Beförderer nennt. "Beyde," fügt er hinzu, "haben große Beyspiele in diesem Geschmack hinterlassen, der den Augen der Menge gefällt, aber für „die Einsichtsvollen eine frostige Sache (una freddezza) „ist." Es sey mir erlaubt, die Worte des philosophischen Mahlers etwas näher zu prüfen. Zuvörderst möchte ich Komposizion und Ausdruck nicht als Gattung und Art einander unterordnen, sondern als zwey völlig von einander unabhängige Dinge trennen. Raphaels Komposizionen sind ausdrucksvoll, und dieß war immer sein Hauptaugenmerk. Aber der Ausdruck in Raphaels Bildern ist nicht eine Wirkung der Komposizion; er opferte vielmehr alles übrige, Kolorit, Helldunkel und Komposizion dem Ausdruck auf. Pietro hat-

m. Opere T. I, p. 164. Ed. Bassano 1783.

hatte im Gegentheil bloß die Komposizion vor Augen: er suchte alles auf eine gefällige Art zu vertheilen, die das Auge, bloß sinnlich betrachtet, anlockt, wenn man noch nicht darauf bedacht ist, die Eindrücke zu empfangen, welche das Bild vermittelst des Ausdrucks in der Seele des Betrachters hervorbringen kann. Ich sehe nicht ein, wie sich hier eine Parallele ziehen läßt. Poussin ist sehr ausdrucksvoll, aber er hat auf andre Art komponirt wie Raphael. Er verfiel meistens in den Fehler, seine Gegenstände mit Episoden zu bereichern, die er mit gleich großer Genauigkeit und Sorgfalt ausführte, wodurch denn die Wirkung des Hauptgegenstandes geschwächt ward. Domenichino war ebenfalls ein ausdrucksvoller Mahler, und doch war seine Komposizion von der des Raphael verschieden. An einer andern Stelle [n], wo vom leichten Style die Rede ist, sagt Mengs: "Andre Meister haben einen sehr „schönen Styl von großer Leichtigkeit gewählt, ohne „gänzlich fehlerhaft zu werden; dergleichen waren Pie„tro da Cortona u. s. w." Er gesteht also der Manier des Cortona große Schönheit und Leichtigkeit zu: wie ist dieß nun damit zu vereinbaren, daß derselbe für die Einsichtsvollen etwas frostiges seyn soll. Kurz darauf fährt Mengs folgendermaßen fort [o]: "Nach die„sen verdienten Männern, welche auf eine leichte Wei„se den Schein der Vollkommenheit der ersten Vorbil„der und der Natur zu erreichen suchten, kam Pietro „da Cortona. Dieser fand die Schwierigkeit, sich nach „diesen Manieren zn bequemen, immer noch zu groß, „und von der Natur mit einem außerordentlichen Ta„lent dazu begabt, legte er sich vorzüglich auf die Kom„posizion und auf das, was man Geschmack nennt.

Bis

n. Opere T. II, p. 50.

o. Op. T. II, p. 60.

„Bis dahin hatten alle Komposizionen eine Art von „Symmetrie, oder eine Anordnung an sich gehabt, die „nach dem Gleichgewicht, und nach dem, was die Er„findung der Geschichte fodert, eingerichtet war. Al„lein Pietro da Cortona trennte auf gewisse Art die „Erfindung von der Komposizion, indem er weit mehr „auf die Theile der Kunst achtete, die das Auge sinn„lich ergötzen, dergleichen die Entgegenstellung und die „Kontraste der Glieder an den Figuren sind. Damals „wurde also die Sitte eingeführt, die Gemählde mit einem „Haufen wohl gestellter Figuren anzufüllen, ohne daran „zu denken, ob sie zu der Geschichte passen oder nicht." In diesen Angaben des Mengs finde ich theils einige Verwirrung, theils auch Irrthümer. Nicht alle Komposizionen vor dem Pietro hatten die beschriebene Symmetrie an sich; und ich wüßte nicht, welcher Gegenstand zu einem historischen Gemählde eine solche gleichgewogne Anordnung erfodern könnte. Schon Raphael verfiel in eine gewisse Symmetrie, die man aber an seinem Attila, seinem Heliodor u. s. w. nicht mehr wahrnimmt. Wenn Mengs ferner sagt, Pietro habe auf gewisse Weise die Erfindung von der Komposizion getrennt, so muß ich meine Unwissenheit gestehen, daß ich den Sinn hievon nicht fasse. Erfindung ist ja dem Wesen nach nichts anders als ein Ersinnen von Umständen, die den Vorstellungen des Betrachters von dem Gegenstande, welchen der Künstler darzustellen unternommen, entsprechen, und ihm daher den Schein der Wahrheit geben. Genau gesprochen ist also alles Erfinden ein Zusammensetzen: selbst die einzelnen Figuren von Centauren, Tritonen und Satyrn kann man nicht sowohl erfunden als komponirt nennen. Endlich wird vom Mengs Cortona fälschlich als der Urheber der Sitte angegeben, die Gemählde

mit einem Haufen müßiger Figuren zu bevölkern; da schon Paul Veronese, noch mehr Tintoret, und viele andre, sich auf diese Kunst gelegt hatten, mehr den Raum durch eine geräuschvolle Menge von Figuren anzufüllen, als den Geist durch ihre Bedeutung zu befriedigen.

Ich glaube, die Manier des Cortona läßt sich am richtigsten auf folgende Weise beschreiben. Nachdem er einen Schatz von Studien nach den besten Meistern der Florentinischen und Römischen Schule und den Basreliefs eingesammelt hatte, bildete er sich eine leichte Manier: das heißt, er wußte den Schein der Vollkommenheit seiner Vorbilder zu erreichen, indem er doch die eigentlichen Schwierigkeiten umgieng, so wie es Lanfranco bey der Nachahmung des Correggio gemacht hatte. Da ihn die Natur mit einem großen Feuer des Geistes für die Komposizion begabt hatte, so betrachtete er diese als den wesentlichsten Theil der Kunst, weil er sich am glänzendsten dabey zeigen konnte. Er wählte sich immer große Räume anzufüllen, so daß dadurch die schönsten Kontraste in Absicht auf die Figuren, und nicht weniger Kontrapost im Helldunkel hervorgebracht wurde. So bildete er sich eine leichte und anmuthige Manier, worin aber der forschende Kenner Mangel an Ausdruck, müßige Figuren, Aehnlichkeit in den Formen, den Mienen, den Kleidertrachten und selbst in den Falten entdecken wird.

Um wieder auf den Barberinischen Saal zurückzukommen, so kann sich der Leser durch das Werk des Grafen Girolamo Teti [p], wo alles in Kupfer gestochen ist, einen Begriff davon machen. Auch giebt Passeri in seinem Leben des Berettini eine Beschreibung davon [q].

Die:

p. Aedes Barberinae.

q. p. 406 u. f.

Dieses Werk blieb zwölf Jahre zugedeckt, in welchem Zeitraume er indessen andre Arbeiten der Mahlerey und Baukunst unternahm. Dennoch ist es mit einer so großen Fertigkeit des Pinsels ausgeführt, daß es wie an einem Tage gemahlt zu seyn scheint [r].

Er wurde unter Ferdinand dem zweyten im J. 1637 [s] nach Florenz berufen, um für diesen Fürsten einige Zimmer im Palast Pitti zu mahlen, wobey ihm Ideen von Michelangelo Buonarroti dem jüngeren, einem ausgezeichneten Gelehrten, angegeben wurden. Pietro schenkte ihm aus Dankbarkeit dafür alle die Cartons zu jenen Gemählden, wie auch acht Porträte von den schönsten jungen Mädchen zu Florenz, die er gemahlt hatte um sie darin anzubringen. Außerdem verfertigte er verschiedne ausgezeichnete Gemählde für die Gallerie des Buonarroti.

Pie-

r. Ich bin geneigt zu glauben, Pietro habe dieß Gemählde im J. 1628 angefangen und bey seiner Rückkehr von Florenz im J. 1640 öffentlich ausgestellt; denn aus einem von Neapel geschriebenen Briefe des Zampieri erhellet, das dieß in dem eben genannten Jahre geschah. S. Lett. Pittor. T. V, p. 30. Zwischen Pietro und Domenichino bestand nicht das beste Vernehmen, und man behauptet, daß Peter, als er in Rom zu der Zeit ankam, da alle über den heil. Hieronymus des Zampieri herfielen, dem großen Strome folgte und dieß göttliche Werk ebenfalls herabsetzte. S. Lett. pittor. T. II, p. 36.

s. Verschiedne Schriftsteller, und zuletzt noch der berühmte Galluzzi, behaupten, Pietro sey erst nach dem J. 1640 nach Florenz berufen worden. Aber ein Brief von ihm an den Cardinal Barberini, von Florenz aus am 13 Sept. 1637 geschrieben, worin er davon spricht, daß er schon zwey historische Bilder gemahlt, beweist klar, daß er die Reise in demselben Jahre unternommen. S. Lett. Pittor. T. V, p. 205.

Pietro hatte schon Anstalten gemacht, das fünfte Zimmer im Palast Pitti zu mahlen, als er wegen eines Schimpfes, der ihm von einem Edelmann des Hofes wiederfuhr, beschloß, seine Arbeit unvollendet liegen zu lassen, und wieder nach Rom zurückging. Obiges Zimmer wurde nebst vielen andern Sachen, die Pietro nicht fertig gemacht hatte, von seinem Schüler Ciro Ferri zu Ende gebracht. Bey seiner Rückkehr nach Rom legte er unter andern Hand an die Kuppel und das Gewölbe der neuen Kirche der padri dell' Oratorio. Für Innocenz den zehnten unternahm er die Gallerie Panfili, wo er die vornehmsten Thaten des Aeneas abbildete [t]. Unter Alexander dem siebenten erhielt er zur Belohnung dafür, daß er den Säulengang der Kirche della pace verziert hatte, auf Verwendung des Cardinals Sacchetti, die Ritterwürde.

Ueber die architektonischen Werke des Pietro, deren er viele zu Rom hinterlassen hat, führen wir die Worte des Milizia an, der in der Kürze einen richtigen Begriff von dem Geschmacke giebt, worin er arbeitete. "Pietro", sagt er [u], "war verständig und „zierlich in seinen Grundrissen, auch in der Eintheilung der Felder bey der Gipsbekleidung ist er gefällig; „in dem Ganzen seiner Gebäude hat er ein Ansehen von „Würde zu behaupten gewußt; allein er zerstört alle „diese Vorzüge wieder durch den wunderlichen Ge„schmack, womit er sich der verschiednen Säulenord„nungen bedient." Berettini starb im J. 1669, und er-

t. S. La Galleria dipinta da Pietro da Cortona in Roma, nel Palazzo del Signor Principe Panfilio, con ripartimenti di chiaroscuro e favole di Enea; disegnate ed intagliate in acqua forte di Carlo Cesio. fol. 16 fogli.

u. Memorie degli Architetti etc. Roma 1781 T. II, p. 194.

erhielt ein ehrenvolles Begräbniß in der dem heil. Lukas gewidmeten Kirche der Mahler, für die er mehr als 100000 Scudi aufgewandt hatte.

Wir haben schon an einem andern Orte gesehen [x], daß die Manier des Pietro sich nicht nur in Toscana sondern auch in Rom verbreitete. Wir bemerkten jedoch, daß er aus mancherley Ursachen hier anfangs einigen Widerstand fand. In Florenz ging es hingegen anders: da er die Arbeiten im Palast Pitti übernommen hatte, so erhielt er gleich nach den ersten Proben seines Styls den lauten Beyfall der angesehensten Meister; in kurzer Zeit legten sich alle darauf ihn nachzuahmen, so daß man sagen kann, gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sey sowohl die Florentinische als Römische Schule mit Anhängern des Cortona überschwemmt gewesen. Diese übertrieben die Eigenheiten des Vorbildes, das sie zu erreichen strebten, der leichte Styl artete in Florenz noch mehr als in Rom in Oberflächlichkeit aus, die Art von Anordnung, die vom Geschmack abhängt, und worin Berettini Meister war, veränderte ihre Natur, und verfiel in Affektazion. Sehr richtig bemerkt ein Schriftsteller über den damaligen Gang der Kunst: während sich die Schule der Carracci unvermerkt geschlossen, haben sich die Thore der Cortonesischen weit geöffnet.

Wir kommen auf einzelne Schüler des Pietro. Giacinto Giminiani, der schon beyläufig erwähnt worden ist [y], war aus Pistoja, und lernte zuerst beym Poussin, nachher beym Cortona, dessen Manier er nachahmte, wie man an mehreren in Rom befindlichen Werken von ihm deutlich sieht; doch schim-
mert

x. S. 193.
y. S. 212.

mert in seiner Zeichnung und Komposizion noch viel vom Geschmack des Poussin durch. Dieser Mahler genoß sowohl in Rom als in Toscana große Achtung. Sein Sohn Ludovico kam seinem Vater in der Zeichnung nicht gleich, aber er hatte ein lebendigeres Kolorit, und mehr Harmonie im Frescomahlen.

Lazaro Baldi, ebenfalls aus Pistoja, war ein Schüler des Cortona, und that sich durch viele Werke hervor, die er unter der Regierung Alexanders des siebenten ausführte. Er mahlte eine Gallerie im Palast auf dem Monte Cavallo, und verzierte S. Johann im Lateran mit vielen schätzbaren Gemählden. Er hatte eine besondre Verehrung für den heil. Lazarus, dessen Leben er auch beschrieben hat [z].

Salvio, oder Salvi Castellucci ward in Arezzo gebohren, und war ein wackrer Nachahmer des Cortona, und einer der besten Koloristen, die aus dieser Schule hervorgegangen sind. Seine vorzüglichsten Werke hat seine Vaterstadt aufzuweisen, Rom besitzt indessen auch einige von Belang.

Ebenfalls Schüler des Cortona waren sein Neffe Luca Berettini, und sein Landsmann Adriano Zabarelli, Paladino von Cortona genannt. Guglielmo Cortesi, ob er gleich Pietro's Unterricht genossen hatte, hielt sich mehr an die Manier des Maratta. Carlo Cesi war ein Mahler von großem Studium. Er arbeitete viel in Rom, sowohl al fresco als in Oel, legte sich auf den Grabstichel, und

z. Breve compendio della vita di S. Lazzaro, Monaco e Pittore, descritta da Lazzaro Baldi Pittore, Roma 1681. 16. Dieses Werkchen besteht nur aus wenig Blättern, ist aber äußerst selten.

und stach die Gallerie Panfili nach seinem Meister, und verschiedne Sachen von andern Künstlern in Kupfer [a].

Wiewohl Livio Mehus nur kurze Zeit unter der Leitung des Cortona blieb, so bemerkt man doch in seinen Werken den Geschmack seines Lehrers. Die Gallerie Gerini und andre Privatsammlungen besitzen zierliche Bilder von ihm. Vincenzio Dandini, ein Bruder des Cesare, legte bey diesem den ersten Grund in der Kunst, ward nachher ein Schüler des Pietro, und erwarb sich großen Ruhm, sowohl in seiner Vaterstadt als in Rom, wo er zum Haupt der Akademie ernannt ward. Er hatte einen Neffen Namens Pietro Dandini, der in der Mahlerey unterrichtete, und wenn dieser sich nicht, von Gewinnsucht hingerissen, allzusehr auf eine fertige Hand gelegt hätte, so würde er seinen Oheim weit übertroffen haben. Die wichtigsten Werke des Vincenzio sind im Deckenstück in der großherzoglichen Villa del Poggio, und in der Villa della Petraja ein großes Gemählde, das Opfer der Niobe vorstellend. Er hat hauptsächlich viel für Kirchen gearbeitet.

Vincenzio starb im J. 1675. Ein schätzbarer Nachlaß von ihm ist eine Reihe von Briefen, die er von Florenz aus an den Gabbiani geschrieben, während dieser in Rom studirte. Sie lesen sich sehr angenehm, und sind reichhaltig an guten Lehren über die Kunst, und an historischen dieselbe betreffenden Notizen [b].

Von Giov. Ventura Borghesi, den ich schon anderswo genannt, will ich hier nur noch bemerken,

a. Man hat vom Cesi außer der Gallerie Panfili, die Gallerie Farnese, die Kuppel von S. Andrea della Valle, und ein anatomisches Werk.

b. S. Lett. Pittor. T. V, p. 188-195.

ken, daß ihm, da er sich bey dem Tode seines Meisters zu Rom befand, der Auftrag ertheilt ward, ein Werk auszuführen, welches dieser für die Sapienza di Roma angefangen hatte, und welches den heil. Ivo vorstellte, eins der umfassendsten Gemählde, an die sich Berettini jemals gewagt hat. Borghesi ging hierauf durch Deutschland nach Böhmen, wo er in Prag viel arbeitete.

Die drey Lucheser Gio. Marracci, Filippo Gherardi und Gio. Coli, empfingen ebenfalls ihre Bildung vom Pietro. Der erste hatte Verdienst von Seiten der Zeichnung; man sieht viel von ihm in seiner Vaterstadt. Gherardo und sein Mitschüler Coli arbeiteten großentheils gemeinschaftlich. Ein auf diese Art von ihnen ausgeführtes Hauptwerk ist das Plafond in der Bibliothek S. Giorgio Maggiore zu Venedig.

Ein Künstler, der mehr bekannt zu seyn verdiente, ist Pietro Testa, auch ein Lucheser. Er ging aus der Schule des Domenichino in die Cortonesische über; da aber seine Grundsätze mit denen seines Meisters im Widerspruche standen, so ward er davon ausgeschlossen. Er legte sich hernach auf die Kupferstecherkunst, und stach verschiedne Blätter von seiner eignen Komposizion; der darin herrschende Geschmack steht in der Mitte zwischen der Manier des Berettini und des Poussin. In der Wahl der Gegenstände überließ er sich seinem melancholischen Hange, der in Verbindung mit einem widrigen Schicksale, das ihn beständig verfolgte, ihn so weit brachte, daß er sich endlich in die Tiber stürzte.

Doch ich würde niemals ein Ende finden, wenn ich alle Nachahmer des Pietro aufzählen wollte. Luca Giordano nimmt unter ihnen einen der vornehmsten

sten Plätze ein, und würde hier eine ausführliche Erwähnung verdienen, wenn wir es nicht auf die Geschichte der Neapolitanischen Schule versparen müßten von ihm zu reden. Francesco Romanelli und noch mehr Ciro Ferri haben ihren Lehrer so genau nachzuahmen gewußt, daß selbst Kenner sich täuschen lassen und ihre Arbeiten dem Cortona zuschreiben können.

Als ich sagte [c], Ciro Ferri habe viele Schüler hinterlassen, aber keinen von ausgezeichnetem Verdienst; die Schule des Pietro und seine eigne habe daher mit ihm ein Ende genommen: so redete ich bloß von der in Rom errichteten. In Florenz aber blühte ein andrer Zweig der Cortonesischen Schule in der Person des Antonio Domenico Gabbiani noch länger fort. Er wurde zu Florenz im J. 1652 gebohren, und starb im J. 1726. Nachdem er sich einige Zeit hindurch bey Just Sustermann von Antwerpen, einem berühmten Porträtmahler, der im Solde des Großherzog Ferdinand II stand, geübt hatte, ward er der Lieblingsschüler des Vincenzio Dandini. Als Ciro Ferri von Kosmus dem dritten den Auftrag erhielt, die Toscanische Jugend, nämlich diejenigen, welche der Herzog auf seine Kosten in Rom studiren ließ, zu unterrichten [d], war Gabbiani auch unter der Anzahl. Er zeich-

c. S. 159.

d. Die, welche der Großherzog der Aufsicht des Ferri übergab, waren folgende: Gabbiani, Foggini, Atanasio Bimbacci, Carlo Marcellini, und Massimiliano Soldani. Aber von diesen legten sich Marcellini, Foggini und Soldani auch auf die Skulptur, unter Anleitung des Ercole Ferrata; der letzte vorzüglich auf Arbeiten in Bronze und Verfertigung von Medaillen, worin er es auch sehr weit brachte. S. die angeführten Briefe des Dandini, p. 190.

zeichnete sich sehr unter seinen Mitschülern aus, und studirte fünf Jahre lang zu Rom. Hierauf reiste er nach Venedig und studirte die Werke der großen Koloristen. Bey seiner Zurückkunst in seine Vaterstadt gab ihm der Sohn Kosmus des dritten, der Erbprinz Ferdinand, viel Beschäftigung: er verzierte für ihn die Villa del Poggio zu Cajano, und andre Gebäude, und brachte unter andern auf einem Gemählde verschiedne Porträte von Mohren, Tataren, Cosaken und andern Jünglingen aus barbarischen Nationen an, die der Großherzog in seinem Dienst hatte.

Mit Vergünstigung des Kosmus begab er sich auf dringende Einladung des Kaisers Leopold im J. 1690 nach Wien. Nach seiner Rückkehr arbeitete er mancherley für die Marchesen Riccardi und Gerini [e], unter andern zuletzt zwey äußerst liebliche Landschaften mit kleinen Figuren, die Francesco Bartolozzi in Kupfer gestochen hat. Gabbiani verfertigte noch sonst viele bedeutende Werke für den Großherzog, für den Regenten von Frankreich und für andre Fürsten und Privatpersonen. Seine Hauptwerke sind: die große Kuppel von Cestello, ein Zimmer im Palast der Familie Orlandini, und der heil. Philippus bey den Padri dell' Oratorio. Bey Gelegenheit, daß er das Plafond der Gallerie im Palaste Incontri mahlte, stürzte er vom Gerüste herunter, und starb allgemein bedauert.

Gabbiani hatte eine blühende Schule, in welcher sich besonders Benedetto Luti (geb. zu Florenz im J. 1666, gest. im J. 1724) hervorthat. Nachdem er seine Talente in Florenz ausgebildet hatte, begab er sich nach Rom, und stiftete daselbst eine eigne Schule. Doch blieb er immer seinem Meister dankbar ergeben, wie

e. S. Galleria Gerini No. 37 u. 38.

wie man aus seinen Briefen sieht [f]. Es ist vom Luti schon in der Geschichte der Römischen Schule die Rede gewesen.

Außer ihm genossen folgende den freundschaftlichen Unterricht des Gabbiani: Tommaso Redi, Giuseppe Baldini, Gio. Ant. Pucci, Renieri del Pace, Vincenzo Sgrilli, Francesco Maria Salvetti, Pietro Marchesini von Pistoja, Gaetano Benvenuti, Gio. Gaetano Gabbiani, sein Neffe, und endlich Ignaz Hugford. Dieser hat sich theils durch eigne zu Florenz befindliche Gemählde, theils durch das Leben seines Meisters [g], und eine Sammlung seiner Skizzen [h], die er herausgegeben, bekannt gemacht. Er zeichnete auch alle Bildnisse der berühmten Mahler für das große Werk der Elogj [i], und vereinigte mit seinen praktischen Fertigkeiten eine gründliche Theorie, und eine ausgebreitete Kenntniß der verschiednen Manieren.

Aus der Schule des Gabbiani ging auch die berühmte Giovanna Fratellini, eine Florentinerin, hervor, die in der Pastellmahlerey eine zweyte Rosalba war. Sie mahlte auch mit großer Zierlichkeit in Miniatur und Email. Cipriani, der nachher in London starb, und nach dessen Erfindungen Bartolozzi häufig in Kupfer gestochen, hatte sich eben daselbst gebildet.

Wir bemerken außerdem noch folgende Künstler, die sich in dieser letzten Periode ausgezeichnet: Alessan-

f. S. Lett. Pittor. T. II, p. 61 u. f.

g. Vita di Ant. Dom. Gabbiani etc. descritta da Ignazio Hugford etc. Firenze 1762 fol.

h. Collection de cent Pensées de Mr. Gabbiani. Rome 1786. fol.

i. Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura etc. T. I-XII. 4°.

sandro Gherardi, der ein großes Talent besaß, verschiedne Meister nachzumachen; Niccolò Lapi, der den Giordano nachahmte; Francesco Conti, ein Schüler des Maratta; Vincenzio Meucci, der seine Hauptstudien zu Bologna unter Giuseppe del Sole machte; Gaetano Piattoli, ein guter Porträtmahler; Giuseppe Grisoni, der sich mehr in Landschaften als in Figuren hervorgethan; Gasparo Lopes, ein wackrer Blumenmahler, der lange zu Florenz lebte; endlich Francesco Zuccherelli von Pitigliano, wo er auch seine ersten Studien gemacht hat. Seine gefälligen Landschaften sind sehr bekannt. Er ließ sich in Venedig nieder und begab sich nachher nach London; endlich starb er im J. 1788 zu Florenz.

Doch es wird Zeit seyn, hier die Geschichte der Mahlerey in Toscana mit den Verdiensten der letzten Großherzöge um die Künste zu beschließen. Kaiser Franz der erste begünstigte sie mit vielem Eifer, und Condamine [k] preist diesen Monarchen verdienter Maßen, weil er alles unverletzt gelassen, und weit entfernt, etwas mit nach Wien zu nehmen, das Museum vielmehr verschiedentlich durch den Ankauf von Gemählden und Münzen bereichert hat. Peter Leopold, der seinem Vater im J. 1765 nachfolgte, brachte wiederum viele Kunstwerke an sich, unter andern die Sammlung von Porträten der Mahler, die der Abate Antonio Pazzi, ein Florentinischer Kupferstecher gestiftet, und davon schon zwey Bände bekannt gemacht hatte [l]. Er

k. Acad. des Sciences, a. 1757, p. 348.

l. Serie di Ritratti di celebri Pittori dipinti di propria mano, in seguito a quella publicata nel Museo Fiorentino, esistente appresso l'Abate Antonio Pazzi, con brevi

Er ließ von den verschiednen Villen und Palästen alle Kunstwerke in der Gallerie zu Florenz vereinigen, welches zum großen Nutzen der studirenden Jugend gereichte. Auch die zur Gruppe der Niobe gehörigen Statuen, alle von einem Römischen Bildhauer Innocenzio Spinazzi ergänzt, die aus dem Meer steigende Venus, und der Apollino, der vorher in der Villa Medicis als das unnachahmliche Vorbild der zartesten blühendsten Jugend bewundert ward [m], wurden von Rom nach Florenz gebracht. Es wurden hierauf viele Alterthümer und Münzen neu zugekauft. Giuseppe del Moro, Giuliano Traballesi und Giuseppe Terreni bekamen den Auftrag, verschiedne Villen und andre Oerter mit Gemählden zu zieren. Die Akademie der zeichnenden Künste erhielt auch eine völlig veränderte Gestalt. Im J. 1764 unternahm Andrea Scacciali, ein Florentiner, eine Sammlung von den schönsten Zeichnungen der Gallerie herauszugeben, wobey er die Art, wie sie ausgeführt waren, nachzuahmen suchte. Der Tod unterbrach ihn dabey im J. 1771. Stephano Mulinari setzte das angefangene Werk fort, und brachte die Zahl der gestochnen Blätter bis auf hundert. Er unternahm hierauf eine neue Sammlung ebenfalls in Kupfer gestochner Zeichnungen; und im J. 1778 ein drittes Werk, indem er Gemählde aus den früheren Zeiten der Kunst von Cimabue bis auf Pietro Perugino in Kupfer stach. Der Abate Lastri hat endlich im Jahre 1788 zu Florenz unter dem Titel Etruria pittrice ein Werk

vi notizie intorno a medesimi, compilate dal Abate Orazio Marrini. Firenze 1764. 1765. II Vol. fol. max.

m. Ficoroni Vestigia di Roma ant. Lib. II, cap. 8. p. 65. ed. 1744. 4°.

Werk geliefert, in welchem man eine praktische Geschichte der Toscanischen Mahlerey besitzt.

Mit nicht weniger Eifer als sein Vorgänger sorgt der jetzt regierende Großherzog für das Wohl der Künste. Unter andern hat er den vortrefflichen Morghen in seine Dienste genommen, einen Kupferstecher, der durch die Schönheit seiner Blätter nach den vorzüglichsten Gemählden Italiens und aus der Gallerie seines Fürsten sich so berühmt gemacht.

* *
*

Was die Litteratur der Toscanischen Kunstgeschichte betrifft, so geben zwar Vasari und Baldinucci sehr umständliche Nachrichten von den zur Florentinischen Schule gehörigen Künstlern, aber es fehlt noch an einem Werke, worin besonders von ihnen gehandelt worden wäre. Im Gegentheil ist ein Ueberfluß an Büchern über die Florentinischen Schriftsteller und berühmten Männer vorhanden, worin man denn auch mancherley Nachrichten von den Künstlern findet, hauptsächlich von denen, die zugleich Schriftsteller gewesen sind. Es wird daher zweckdienlich seyn, von diesem Zweige der Toscanischen Litteratur hier eine kurze Notiz zu geben. Gern hätte ich dasselbe in Ansehung Roms gethan, aber wenn ich den Passeri und Baglioni ausnehme, die ich häufig angeführt, so hat niemand methodisch die Geschichte so vieler berühmten Künstler, welche die Römische Schule hervorgebracht, gegeben. Auch die Litterargeschichte ist noch sehr lückenhaft geblieben, ungeachtet man die Werke eines Oldoini [n], Mandosio [o] und Allazio [p] besitzt.

Flo:

n. Athenaeum Roman. etc. Perusiae 1676. 4°.

o. Biblioth. Romana. Romae 1682. T. I-II, 4°.

Florenz hingegen ist reich sowohl an biographischen Sammlungen als an litterarischen Werken. Wir setzen hier nur die Namen der wichtigsten her.

Le Vite d'Uomini Fiorentini, scritte da *Filippo Villani* e pubblicate con annotazione dal Conte *Mazzuchelli*. Venezia 1747. 4°.

Catalogus scriptorum Florentinorum omnis generis. Florentiae 1589, 4°, vom Pater Poccianzio.

Elogiorum, quibus viri clarissimi nati Florentiae decorantur lib. I. Florentiae apud Juntas. 1609. lib. II apud Sermartellum 1607. 4°, von Francesco Bocchi.

Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell' Accademia Fiorentina. Firenze per Pietro Matini 1700. 4°.

Storia degli Scrittori Fiorentini del P. Negri in seinen Oper. postum. Ferrar. 1722. fol.

Commentarius de Florentinis inventis, von Domenico Maria Manni, Ferrara 1731. 4°.

Specimen literaturae Florentinae Saec. XV. Florentiae 1747. 8, von Angelo Maria Bandini.

Storia letteraria Fiorentina del Secolo XVII, del Senatore *Gio. Bat. Clemente Nelli* il giovane. Lucca 1759. 4°

Serie di Ritratti d'Uomini Illustri Toscani 1770. fol. Tom. I-IV.

Elogj degli Uomini illustri Toscani. Lucca 1771 seq.

Me-

p. Apes urbanae etc. cum praefat. J. Alberti Fabricii. Hamburgi 1711. 8.

Memoire istoriche di più uomini illustri della Toscana. Livorno 1757. 8°.

Wir fügen hier noch folgende, die Pisanische Litterargeschichte betreffende Bücher hinzu:

Memorie istoriche di più Uomini illustri Pisani. Pisa 1790 4°.

Discorso accademico dell' istoria letteraria Pisana dall' Abate Tempesti. Pisa 1787. 4°.

Alessandro Morona Pisa illustrata.

und endlich die nicht genug zu empfehlenden Lettere Senesi del P. Guglielmo della Valle.

Anhang
zur Geschichte der Toscanischen Schule.

I.
Von der Brüderschaft des heil. Lukas, und von der Akademie der zeichnenden Künste zu Florenz.

Vasari berichtet im Leben des Jacomo da Casentino [a], daß die Gilde oder Brüderschaft der Mahler [b] zu Florenz im J. 1350 ihren Anfang genommen, und daß die Gesetze und Einrichtungen für dieselbe von Lapo Gusci, Vanni Cinuzzi, Corsino Buonajuti, Pasquino Cenni, Segna d'Antignano, Bernardo Daddi, Jacopo da Casentino, Consiglio Gherardi und Domenico Pucci, sämtlich Mahlern, festgesetzt worden seyn. Sie wurde dem Schutz des heil. Lukas empfohlen, und ihr erstes Bethaus war die große Kapelle des Hospitals von S. Maria Nuova. Es verdient bemerkt zu werden, was Vasari bey dieser Gelegenheit sagt: "die damals lebenden „Meister sowohl von der alten Griechischen Manier „als von der neuen des Cimabue, haben die obige Brü„derschaft gestiftet." Man sieht aus diesen Worten, daß er alle die Mahler, welche vor Cimabue, oder nach seiner Zeit ohne von seinen Fortschritten Gebrauch zu machen, arbeiteten, ob sie schon Italiäner waren, unter dem Namen derer von der alten Griechischen Manier begriff. Die-

a. T. I, p. 146. Ed. del Bottari.
b. S. Filippo Baldinucci, Sec. II, Dec. V. Schon ein Jahrhundert früher war eine Mahlerzunft in Siena gestiftet: ihr Alterthum erhellet aus ihren Statuten, die gegen Ende des 13ten Jahrhunderts in lingua volgare übersetzt sind. Man sehe hierüber Letter. Sen. T. I, p. 143 u. f.

Diese Brüderschaft dauerte wie eine Handwerkszunft bis zu den Zeiten des Vasari fort, wo sie denn eine andre Gestalt annahm. Er meldet im Leben des Fra Gio. Agnolo Montorsoli [c], wie es dabey zugegangen. Montorsoli sprach nämlich mit dem Vasari über den damaligen Zustand der Brüderschaft, die sich fast ganz aufgelöst hatte und keine Versammlungen mehr hielt. Beyde redeten darüber mit dem Bronzino, Francesco Sangallo, Amannato, Vincenzio de' Rossi, Michel de Ridolfo, und andern; und so vereinigten sie sich um das J. 1561, 48 an der Zahl. Vasari sah indessen wohl ein, daß dieser Aussonderung der besten Künstler von dem großen Haufen auf das stärkste entgegengearbeitet werden würde: er erwähnte sie daher gegen den Herzog Cosmus den ersten, und bat ihn, die Unternehmung durch Stiftung einer förmlichen Zeichenakademie in Schutz zu nehmen. Der Fürst gestand nicht nur seine Bitte zu, sondern erklärte auch sich selbst für das Oberhaupt, den Aufseher und Beschützer der Akademie. Er ernannte jährlich seinen Stellvertreter in diesen Aemtern, und der erste war Don Vincenzio Borghini. Im J. 1562 wurde die Akademie feyerlich eröffnet. Vasari hat zu seinen Lebensbeschreibungen einen langen Artikel Degli Accademici del Disegno, Pittori, Scultori e Architetti etc. [d] hinzugefügt, worin er die außerordentlichen Dekorazionen, Maskeraden-Aufzüge und Begräbniß-Feyerlichkeiten beschreibt, welche die Akademie veranstaltete. Vorzüglich verdient darunter Erwähnung, was die Mitglieder derselben beym Tode des Michelangelo unternahmen [e], und was von

c. T. III, p. 100. d. T. III, p. 468-498.

e. Esequie di M. A. Buonarroti celebrate in Firenze dall' Accademia de Pittori, Scultori ed Architetti nella Chiesa di S. Lorenzo il di 28 Giugno 1564. 4°.

von ihnen bey Gelegenheit der Vermählung des Toscanischen Prinzen Francesco geschah [f].

Diese Vereinigung der berühmtesten Meister in den drey Künsten zu Einem Körper, erwarb von Tage zu Tage mehr Ansehen und Ruhm, so daß aus verschiednen Oertern Italiens der Akademie Zeichnungen, Grundrisse und Aufrisse zugeschickt wurden, um ihr Urtheil zu erfahren. Der König von Spanien Philipp II ließ ihr im J. 1572 durch den Cardinal Granvella die für den Bau der königlichen Kirche des h. Laurentius im Escurial entworfenen Zeichnungen vorlegen.

Sowohl über die Brüderschaft der Mahler als über die Akademie hat Giuseppe Bencivennigia Pelli [g] eine Abhandlung geschrieben und darin ihre Geschichte erzählt, allein sie ist bisher noch nicht im Druck erschienen.

Die Akademie hat, in Absicht auf ihren Versammlungsort, verschiedne Veränderungen erlitten. Unter Ferdinand dem ersten wurde sie ganz erneuert. Einer der größten Wohlthäter der Akademie war der berühmte Bildhauer Johann von Bologna. Der Großherzog Peter Leopold war ein zweyter Vater des Vaterlandes und Beschützer der Künste. Ihm zu Ehren ward im Jahre 1767 eine feyerliche Ausstellung gehalten [h].

Gegenwärtig ist die Akademie getheilt. Die Mahler halten nämlich ihre Versammlungen im Hause Johanns

f. Descrizione dell' Apparato per le nozze del Principe D. Francesco di Toscana etc. im 3 Th. des Vasari p. 545-650.

g. Er ist durch mehrere Schriften, vorzüglich aber durch seinen sehr gelehrten Saggio istorico della Real Galleria di Firenze. Firenze 1779 2 Vol 8. rühmlich bekannt. Pelli erzählt in der obigen Geschichte, Ferdinand der erste habe im J. 1602 Befehl gegeben, es solle künftig kein Gemählde aus der Hauptstadt gehen dürfen, nicht einmal um in den Villen aufgestellt zu werden, ausgenommen Porträte, Landschaften und kleine Kabinetsstücke.

h. Il trionfo delle belle arti etc. Firenze 1767.

hanns von Bologna, welches dieser dem Großherzoge im Testament vermacht hat, und wo eine schöne Sammlung von Gipsabgüssen ist. Die Bildhauer haben zu ihren akademischen Studien den Ort wo Lorenzo der Herrliche seine Zeichenschule errichtete, bey der Markuskirche [i].

2.

Von der Florentinischen Mosaik, lavoro di commesso genannt.

Diese eingelegte Arbeit, welche darin besteht, daß harte Steine, selbst Edelgesteine, zusammengefügt werden, um Figuren von Thieren, Früchten, Blumen und andern Gegenständen hervorzubringen, und damit Tafeln, Thürpfosten u. dergl. zu verzieren, unterscheidet sich wesentlich von der eigentlichen Mosaik, wobey die Arbeit mit kleinen Steinchen oder gefärbten Gläsern von kubischer Figur geschieht; da hingegen zum lavoro di commesso Steine von verschiedner Größe, und von allerley Figuren, dreyeckige, viereckige, rhomboidische, sechseckige u. s. w. gebraucht werden, je nachdem sie grade an eine gewisse Stelle hinpassen. Die Alten haben, wie man aus verschiednen Stellen des Vitruvius und Plinius sieht, beyde Arten von Mosaik gekannt. Das neuere Rom brachte, wie wir gesehen haben, die Mosaik mit Glasstücken, Florenz die mit harten Steinen zur Vollkommenheit, wiewohl diese letzte Arbeit auch in Rom und in Mailand [k] getrieben ward. Vasari meldet, daß schon

i. S. Bernoulli Anmerkungen zu Volkmanns Nachrichten von Italien.

k. S. Filippo Baldinucci T. XIV, p. 48, im Leben des Gio. Bilivert. Eine Vergleichung zwischen der Römischen und Florentinischen Mosaik findet man in den Memoires de l'academie des Sciences, in dem kurzen Bericht von seiner Reise durch Italien, den La Condamine der Akademie im J. 1757 vorgelesen. S. Mem. von diesem Jahr, p. 350.

schon zu Kosmus des ersten Zeit kostbare Tafeln auf diese Weise verfertigt worden; doch läßt er sich nicht genauer ein, was darauf vorgestellt gewesen. In der Folge suchte man diese Kunst immer mehr zu vervollkommnen, so daß man jeden natürlichen Gegenstand nachahmen konnte. Man bediente sich dabey der seltensten Steine, und zog die widerspenstigsten Kostbarkeiten ans Licht, welche die Natur im Innern der Berge und in den Betten der Flüsse versteckt hat. Man wußte dabey besonders von den Spielen des Zufalls und den natürlichen Flecken solcher Steinarten Vortheil zu ziehen. Außer einer Menge orientalischer Steine, die zu dergleichen Arbeiten gebraucht werden, schätzt man vorzüglich gewisse Steine von Monteruffoli im Volterranischen, die uneigentlich Chalcedonier genannt werden. Der berühmte D. Gio. Targioni Tozzetti hat in seiner Reise durch Toscana umständlich davon gehandelt [l]. Für eine der vorzüglichsten Arbeiten in dieser Gattung, die aber nur grau in grau ausgeführt ist, muß unstreitig der ausgelegte Boden im Dom von Pisa gelten. Der Sieneser Duccio, von der Familie Buoninsegna, der im J. 1357 starb, hat dieß Werk angefangen. Es stellt in mehreren Abtheilungen verschiedne Geschichten vor, die durch die Zusammenfügung von drey Arten Marmor, weißem, hellgrauem und dunkelgrauem herausgebracht sind [m]. Ob man nun gleich zu Florenz dergleichen Arbeiten sieht, die von Seiten der Materie kostbarer sind, z. B. die Kapelle des Cardinals von Portugall in der Kirche S. Miniato al Monte, und die Kapelle der Gaddi in S. Maria Novella, so kom-

l. Zweyte Ausg. T. III, p. 313 seq.

m. Man sehe darüber Letter. Pittor. T. I, p. 309. und die Holzschnitte von Andrea Andreani, so wie auch Baldinucci, Ed. del Piacenza Vol. II, p. 413 u. f. im Leben des Domen. Beccafumi.

kommen sie doch im Umfange der Komposizion dem Boden des Doms zu Siena nicht gleich.

Diese Kunst wurde immer höher getrieben, und unter Ferdinand I ward für den Kaiser Rudolf eine Tafel aus harten Steinen und Edelgesteinen zusammengesetzt, die im J. 1597 fertig war, und alles übertraf, was man bis dahin gesehen hatte [n]. Ja man brachte es so weit, daß selbst Porträte in dieser Arbeit gelangen: ein vorzüglich berühmtes war das von Clemens dem achten, welches Ferdinand im Oktober 1601 an Gio. de Bardi di Vernio schickte, um es dem Pabste zu überreichen, und dabey zu bestellen: diese neue Art mit zusammengefügten Steinen zu mahlen, und Porträte mit allen natürlichen Farben der verschiednen Theile des Gesichts auszuführen, sey seine eigne Erfindung. Ferdinand [o] hatte eine so große Leidenschaft für dergleichen Arbeiten, daß er im J. 1608 den König von Spanien um Erlaubniß bat, vier Personen an den Mogol schicken zu können, bloß um

n. Fra Agostino del Riccio beschreibt sie in seiner Abhandlung von den Steinen c. 128, in des Gori Istoria Glittografica p. 109, und ladet die Liebhaber ein, die Zeichnung davon in der Garderobe von der Hand des Flamänders M. Daniel Flosche, eines vortrefflichen Miniaturmahlers, zu sehen.

o. Dieser Fürst machte sich überhaupt viel mit den schönen Künsten und den darauf Bezug habenden Handwerken zu thun. Schon im J. 1588 ernannte er durch ein Patent den Emilio de Cavalieri, einen Römischen Edelmann und seinen Cavalier, zum Oberaufseher über alle Mahler, Bildhauer, Miniaturmahler, Steinschneider, Juweliere, Drechsler, Goldschmiede, und dergl. Arbeiter mehr, wobey nur Johann von Bologna, Giaches, ein Deutscher (berühmter Juvelier) und Anton Maria Archibussieri ausgenommen wurden. Das Dokument findet sich in der alten Segreteria zu Florenz, und Pelli hat es T. II, p. 119 u. f. bekannt gemacht. Was den Emilio de Cavalieri betrifft, so kann man über ihn Tiraboschi Istoria della Letteratura Italiana T. VII, P. III, p. 158 nachsehen.

um Steine dazu aufzusuchen. Es wurden daher in dieser Zeit unvergleichlich schöne Sachen gemacht, z. B. mehrere Tafeln in der Florentinischen Gallerie. Auf einer derselben, die eine Ansicht des Pisanischen Hafens in der Nähe von Livorno vorstellt, sind die Meereswellen mit Lapis lazuli nachgeahmt. Die schönste aber ist diejenige, die man in der sogenannten Tribune bewundert, und die in dem Zeitraum vom J. 1633 - 1649 unter der Aufsicht des Jacopo Autelli gearbeitet worden ist[p].

In der Folge arbeitete man an dem Altar und der Monstranz für die S. Lorenz-Kapelle, die noch nicht vollendet waren, um hier nichts von der beyspiellosen Pracht zu erwähnen, womit Ferdinand diese Kapelle unternahm. An diesem Altar und der Monstranz bewundert man einige Geschichten, die Cigolj und sein Schüler Bilivert[q] mit sehr schönen Figuren in erhobner und halb erhobner Arbeit dargestellt haben. Unter Kosmus dem zweyten sank die Florentinische Mosaik nicht, sondern wurde vielmehr fortdauernd vervollkommnet. Ein Hauptwerk in dieser Gattung von Arbeiten ist unstreitig das Vordertheil eines Altars (Dossale) von Gold mit harten Steinen und Edelgesteinen verziert, das nach einem Gelübde des Großherzog Kosmus des zweyten im J. 1619 ausgeführt ward, in der Garderobe aufbewahrt, und an jedem grünen Donnerstage in der königlichen Kapelle ausgestellt wird; und eine Büste, mit dem sehr ähnlichen Bildnisse der Großherzogin Vittoria della Rovere, der Gemahlin Ferdinand des zweyten, ein Werk des Giuseppe Ant. Torricelli, aus einem Chalcedoni-

p. Ueber die, welche an diesem Werke Theil gehabt, sehe man Museo Fiorentino T. VII, Bartolom. del Pozzo Vite de Pittori Veronesi p. 66. und Baldinucci Notizie T. IX, p. 20.

q. Baldinucci Ebend. p. 17 u. 66.

donier von Volterra verfertigt, wie in einer Handschrift des Künstlers über die Steine, welche Tozzetti in der oben angeführten Reise [r] erwähnt, berichtet wird.

In der Folge machte man dergleichen Bilder am häufigsten mit architektonischen Ansichten, Landschaften und Seestücken. Franz I, der Vater Peter Leopolds fand besonders viel Geschmack daran. Bis auf die neuesten Zeiten wurden diese Arbeiten mit großem Fleiße unter der Leitung des Casimo Siries, eines Sohnes des wackern Künstlers Luigi [s], von dem man so viel äußerst fein geschnittne Steine sieht [t], fortgesetzt.

3.

Ueber einige Florentinische Erfindungen die Steinschneiderey und Steinmahlerey betreffend, auch über Wachsarbeiten.

Wir versparen es auf einen schicklicheren Ort von den Meisterstücken zu reden, die in der Kunst feine Steine zu schneiden zur Zeit Lorenzo's des Herrlichen und seiner Nachfolger geliefert worden sind; und erwähnen hier nur im Vorbeygehn einige darauf Bezug habende Geheimnisse, deren Erfindung gewöhnlich als in Florenz einheimisch betrachtet wird.

Gori

r. T. III, p. 322.

s. Er ist Verfasser des Catalogue des Pierres gravées etc. Florence. 1757.

t. Siehe die Abhandlung Jeannon de Saint-Laurent, über eine Kamee in Lapislazuli (Firenze 1747) und Mariette gegen das Ende seiner Abhandlung von den geschnittnen Steinen. Ein gewisser Pingeron hat versprochen, weitläuftig von der Mosaik und den verwandten Arbeiten zu handeln, mir ist aber nichts weiter von ihm bekannt als ein Brief im Journal de l'agriculture, du Commerce et des Finances 1768 Aout, p. 138. mit der Aufschrift Sur la mosaique ancienne et moderne et sur le travail des Pierres dures.

Gori [u] ist der Meynung, unter dem Großherzog Franz I sey man dahin gekommen, sogar den Diamant zu schneiden. Zum Beweise davon führt er eine Gemme mit dem Wapen der Medicis und zugleich des Hauses Oesterreich an. Die gewöhnliche Meynung ist, Jacopo Treccia, ein Mailänder in Diensten Philipps des zweyten von Spanien habe das Geheimniß entdeckt, den Diamant zu schneiden. Mariette behauptet dagegen in seiner Geschichte der Steinschneiderey, indem er sich auf das Zeugniß des Carlo Clusio, eines berühmten Botanikers, und des Paolo Lomazzo stützt, die Erfindung müsse vielmehr dem Clemente Birago, ebenfalls einem Mailänder, der sich zu derselben Zeit mit dem Treccia am Hofe Philipps aufhielt, zugeschrieben werden. Seine ersten Versuche seyen das Bildniß des unglücklichen Don Carlo's, welches für die Erzherzogin Anna, die Tochter des Kaisers Maximilian bestimmt war, und ein Siegel mit dem Spanischen Wapen für eben den Infanten, gewesen. Ist diese Behauptung gegründet, so wäre die Erfindung spätstens in das J. 1567 zu setzen, weil das tragische Ende jenes unglücklichen Fürsten in den Anfang des nächsten Jahres fällt. Clusio hat aber den Birago schon im J. 1564 zu Madrid gekannt, und er hat also vielleicht noch früher angefangen in Diamand zu schneiden. Was den vermeynten Diamant mit dem Wapen der Medicis betrifft, so hat man entdeckt, daß es ein Saphir von klarem Wasser ist; und dieß ist nicht das erste Mal, daß ähnliche Steine, z. B. orientalische Amethyste und Topasen für Diamanten ausgegeben worden sind [x].

Wie dem auch sey, es ist wahrscheinlich, daß das Schneiden des Diamants in Ostindien vielleicht früher be-

u. Istoria Glittografica c. IX, p. 147 u. f.
x. S. Z. Dutens Des pierres précieuses etc. P. I, chap. 3 u. 5. p. m. 29 u. 44.

bekannt gewesen als bey uns. Francesco Carletti, der sich im J. 1600 zu Goa befand, erzählt, daß die Kaufleute von Cambaja, einer am Indus gelegnen Stadt im Reiche des Mogol, damals eine Menge schöner Diamanten nach Goa zu bringen pflegten; er habe einen gesehen, den der Gesandte dieses Monarchen bey sich gehabt, von pyramidalischer Form und 200 Karat schwer; der Gesandte habe nur einige darin eingeschnittne Buchstaben wollen wegschleifen lassen, um ihn dann am Kopfschmuck des Pferdes seines Herrn anzubringen, welcher der Meister des Diamants sey [y]. Die Entdeckung, daß der Diamant nicht unzerstörbar ist, verdankt jedoch die gelehrte Welt zwey Toscanischen Fürsten.

Eine andre Erfindung wird Kosmus dem ersten zugeschrieben. Er soll nämlich aus gewissen Kräutern, zuerst im J. 1555, ein distillirtes Wasser gezogen haben, wodurch das Eisen, wenn man es glühend darin löschte, so hart gestählt wurde, daß man in Porphyr damit arbeiten konnte. Er theilte das Geheimniß dem Francesco del Tadda mit, der vielerley Sachen aus diesem Stein verfertigte. In der alten Segreteria wird noch ein Brief des Cardinal Granvella an Kosmus I vom J. 1568 aufbewahrt, worin jener ihm für eine in Porphyr geschnittene Madonna dankt, und sagt: es sey in der That eine große Seltenheit, da die Alten selbst Schwierigkeiten gefunden die Härte des Steins vermittelst des Eisens zu bezähmen. Nach dem Tode des Tadda kam Raffaelle Curradi in Besitz des Geheimnisses, und verfertigte mancherley Sachen, die in der Gallerie zu Florenz aufbewahrt werden. Auch Fa-

y. S. Viaggi di Franc. Carletti, Par. II, rag. IV, p. 247. Von einem andern Diamanten, worin ebenfalls Charaktere geschnitten waren, und den ein Juwelier von Costantina nach Livorno gebracht, redet der Graf Magalotti in seinen Lett. Scientifiche all'Abate Leone Strozzi. L. XVII.

Fabrizio Farina arbeitete in Porphyr. Curradi theilte dem Domenico Corsi das Geheimniß mit, um ihm dadurch aufzuhelfen. Von diesem kam es an den Cosimo Silvestrini, welcher den vom Curradi angefangnen Moses der Grotte des Vorhofes am großherzoglichen Palast zu Stande brachte [z].

Daß die Sache in der damaligen Zeit ein Geheimniß gewesen, schließe ich aus einem an den Paolo Pilucca gerichteten Briefe des Aretino [a]. Aber bey den Nachforschungen, die ich über diese Materie angestellt, ist es mir wahrscheinlich geworden, daß diese Kunst niemals, selbst in den barbarischen Jahrhunderten nicht, gänzlich verlohren gegangen sey: wir werden Gelegenheit haben, bey der Geschichte der Bildhauerkunst darauf zurückzukommen.

Wir

z. S. Baldinucci T. XIV, p. 195, 199 u. 200.

a. Unter der Sammlung seiner Briefe finden sich verschiedne an Messer Paolo Pilucca Accademico. T. III, p. 257 (Ed. 1609) lobt Aretino das poetische Talent des Pilucca. Der Brief fängt mit folgenden Worten an: Le stanze uscite dallo ingegno di voi M. Paolo Scultore etc. In einem andern Briefe auf derselben Seite heißt es: Che si vi paja grave il non poter ritrovare chi vi abbia tolto il secreto da voi solo trovato, in lo intagliare come il marmo il porfido, non mi pare che doviate etc. T. IV, p. 43 steht auch ein Brief mit der Ueberschrift an Pilucca: aber dieß ist ein Irrthum; man muß lesen: an Paolo Crivello, wovon man sich durch Lesung des an diesen gerichteten Briefes T. III, p. 259 überzeugen kann. In diesen beyden Briefen erfährt man die Existenz eines Mahlers Francesco Crivello, Bruders des Paolo, den die Mahlergeschichte sonst gar nicht kennt. T. VI, p. 131, sagt er in einem Briefe an den Pilucca: Jo credevo, caro M. Paolo, che in quanto alla commodità e al nome vi bastasse la virtù, che vi fararo, nella Scultura et in la Poesia etc. und endlich p. 248: o di non poca virtù nel pennello e in la penna, wo wahrscheinlich statt pennello gelesen werden muß scarpello.

Wir bemerken hier gleichfalls nur im Vorbeygehn, daß in Arezzo die Vasen, die man mit einem allgemeinen Namen Etruscische nennt, in großer Vollkommenheit nachgeahmt worden sind. Einer der Künstler, die sich am meisten darin hervorgethan, war der Großvater des Vasari, der auch Giorgio hieß. Kosmus I machte verschiedne Versuche das Porzelan betreffend; und sein Sohn Ferdinand war noch als Erbprinz der erste in Europa, der eine gewisse Vollkommenheit darin erreichte, indem er das orientalische Porzelan nachahmte. Orazio Fontana und Cammillo von Urbino war ihm bey dieser Entdeckung behülflich; aber sie erhielt die letzte Vollendung von einem Griechen, der durch Indien gereist war. Auch zu Ferrara und an andern Orten Italiens wurden um dieselbe Zeit allerley Versuche in dieser Kunst gemacht.

Die Kunst, in Scagliola zu arbeiten, blüht schon seit zwey Jahrhunderten in Toscana [b]: demungeachtet hat Filippo Baldinucci in seinem Wörterbuche dieselbe nicht im geringsten erwähnt. Die Scagliola ist eine Komposizion aus einem kalkartigen durchsichtigen Steine, der bey den Mineralogen Selenit heißt und in die Klasse der Gipse gesetzt wird. Der gemeine Name ist Specchio d'asino oder Specchio canino, bey uns Marienglas, und einige Gelehrte halten ihn für den lapis specularis des Plinius. Dieser Stein wird zu einem sehr feinen Staube kalzinirt, angefeuchtet und geknätet. Alsdann werden Platten daraus geformt, und wenn sie verhärtet sind, so schneidet man Blumen, Früchte, Architekturstücke und sogar Figuren darin aus, und füllt die Höhlungen mit derselben Masse aber mit Farben gemischt, wie sie für die Gegenstände passen, welche man

b. S. D. Targioni Tozzetti in seiner Reise T. III. p. 134 (Ed. sec.)

man darstellen will, wieder an. Hierauf giebt man dem Ganzen eine Politur, und nun hat man ein festes Gemählde, das mit einem Krystall überzogen zu seyn scheint.

Der Pater D. Enrico Hugford, Abt des Klosters zu Vallombrosa, der im J. 1771 starb, hatte diese Kunst von einem alten Mönch gelernt, und bildete einen vortrefflichen Zögling in der Person des Lamberto Gori, welcher, nachdem er die Zeichnung vom Ignaz Hugford erlernt, dessen wir schon erwähnt, und der im J. 1778 starb, immer noch fortfährt mit dem Beystande seiner Schüler die Arbeiten in Scagliola mehr und mehr zu vervollkommnen. Er ahmt nicht nur alle Arten von Marmor, sondern auch historische Gemählde u. dergl. nach

Endlich verdient in der Toscanischen Kunstgeschichte noch die Erfindung, Basreliefs und sogar Statuen aus Weinstein zu verfertigen und sie zu färben, einen kleinen Platz. D. Leonardo de Vegni hat den Weinstein, welchen das Wasser der Bäder des heil. Philipp im Sienesischen Gebiet, am Fuß des Berges Amiata, nicht weit von der Römischen Straße, absetzt, auf diese Art künstlich benutzt. Schon im J. 1761 ließ er eine Beschreibung seines Verfahrens, mit einer topographischen Karte obiger Bäder, in einem Briefe an den berühmten D. Gaetano Monti, öffentlichen Lehrer zu Bologna, drucken. Anfangs schränkte er sich auf kleine Sachen, als Medaillen, Cameen u. s. w. ein. Da er aber sah, daß die Sache auch ins Große getrieben werden könnte, so ging er mit seinen Nachforschungen immer weiter, und überreichte im J. 1775 dem Großherzog Peter Leopold drey Basreliefs, die jetzt in der Gallerie aufbewahrt werden. Sie sind von der größten Schönheit, was Weiße, Glanz und Härte betrifft.

trifft. Zwey sind von Antiken kopirt, das eine etwas größere stellt die Geschichte des Grafen Ugolino della Gherardesca nach Dante's Erzählung vor, wie nicht Michelangelo Buonarroti[c], sondern Pierino da Vinci, ein Neffe des Leonardo, sie in Bronze abgebildet. Daß der letzte Urheber des Basreliefs gewesen, sieht man aus dem Vasari[d]. Diese drey Stücke haben das Ansehen des feinsten Marmors. Begni hat aber seine Erfindung hiebey nicht beruhen lassen, sondern das Mittel gefunden, der Masse, welche das Wasser absetzt, verschiedne Farben zu geben.

Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts mahlte Francesco Bianchi, ein Schüler des Cigoli, in Oel auf gewisse Steine, die von dem Orte, wo sie gefunden werden, der nur drey Miglien weit von Florenz liegt, Rimaggio, ihren Namen haben, kleine Figuren mit einigen Bäumen, um mit ihren natürlichen Flecken kleine Landschaften, die ganz artig sind, herauszubringen. Nach dem Zeugnisse des Baldinucci[e] führte Bianchi dergleichen auch auf noch kostbareren Steinen aus.

Diese Erfindung fand an der Großherzogin Maria Magdalena von Oesterreich eine große Gönnerin, und auch außerhalb Toscana viel Beyfall. Einige haben Bianchi für den ersten gehalten, der angefangen auf diesen Steinen zu mahlen, aber Antonio Tempesta, ein andrer Florentiner, übte diese Steinmahlerey zu gleicher Zeit. Ein sehr artiges Bild, das die Perlenfischerey vorstellt, auf Lapislazuli aufgetragen, wurde

von

c. Mehrere haben dieses Basrelief für ein Werk M. A. gehalten. S. Richardson T. II, p. 138 sq. auch Seria di Ritratti d'Uomini Illustri Toscani Tom. III. wo ein Kupferstich davon ist.

d. T. II, p. 572. Ed. del Bottari.

e. Vocabulario del Disegno alla voce *Paese*, und Notizie T. XIV, p. 49 u. f.

von Pietro Strozzi Ferdinand dem zweyten zum Geschenk gemacht, und ziert das Florentinische Museum. Ebendaselbst verwahrt man auch eine allerliebste Landschaft mit dem Heilande, der den Blindgebohrnen sehend macht; von Paul Brill, der zu Rom im J. 1626 starb, auf Alabaster gemahlt.

Es sey mir erlaubt, ehe ich diesen Artikel völlig schließe, einige Worte über Arbeiten in gefärbtem Wachse hinzuzufügen, welche eigentlich eine Vereinigung der Skulptur und Mahlerey sind [f]. Meine Absicht dabey ist hauptsächlich von einem Künstler zu reden, der zwar nicht aus Toscana gebürtig war, sich aber eine Zeitlang in Florenz aufgehalten hat, und als derjenige betrachtet werden kann, der diese Kunst zuerst auf eine gewisse Höhe gebracht, die man nachher noch bewundernswürdig vervollkommnet hat. Ich meyne den berühmten Don Gaetano Giulio Zummo [g], der im J. 1656 zu Syrakus in einer vornehmen Familie gebohren ward. Mit einer großen natürlichen Anlage zur Skulptur verband er tiefes Studium der Anatomie, und verfertigte vortreffliche Sachen in gefärbtem Wachse. Er ging hierauf nach Bologna und von da nach Florenz, wo ihn Kosmus III in seine Dienste nahm. Unter den Arbeiten, die er für diesen Fürsten ausführte, hat er eine die Verwesung benannt. Sie besteht in einer Gruppe von völlig rund bos-

f. Ueber den Effekt dieser Vereinigung sehe man, was D. Durand in den Noten zum Plinius p. 289 sagt. Auch Caylus Academie des Inscriptions, T. XIX, p. 283, und T. XXVIII, p. 193.

g. Dieser Künstler wird allgemein aber fälschlich Zumbo genannt. Moreri in seinem Dictionnaire nennt ihn Giovan. Gastone Zumbo. Auch im Journal de Trevoux, a. 1707 Juillet, p. 1297, Octobre p. 1830; in der Histoire de l'Academie royale des sciences, Année 1701, p. 57; beym Lacombe u. s. w. heißt er immer Zumbo.

bossirten Figuren, die nach der Natur gefärbt sind, und die verschiednen Grade der Auflösung des menschlichen Körpers nach dem Tode vorstellen [h]. Eine andre Gruppe stellt das fürchterliche Schauspiel einer Pest dar. So meisterhaft auch die Ausführung in beyden Werken ist, so geben sie doch einen scheuslichen Anblick. Zummo legte sich in der Folge auf Verfertigung anatomischer Sachen: man sieht von ihm im Museum einen Schädel, dessen innere Höhlungen zum Theil aufgedeckt sind, und der vielleicht demjenigen völlig ähnlich ist, welchen er nachher in Frankreich gemacht. In Genua, wo er sich von Florenz aus hinbegab, hinterließ er eine Geburt des Heilandes und eine Abnehmung vom Kreuz: zwey wahre Meisterstücke [i]. In Frankreich verfertigte Zummo den eben erwähnten anatomischen Kopf, der dem Könige verkauft ward [k], und starb zu Paris im J. 1701 [l].

Viel früher als Zummo, nämlich vor zweyhundert Jahren, hatte schon Jacopo Vivio ähnliche Werke unternommen, und unter andern nach dem jüngsten Gericht des Michelangelo ein Basrelief in gefärbtem Wachse ausgeführt [m].

h. An diesem Werke hat er in einem Winkel sein Porträt mit der Unterschrift seines Namens angebracht:

Caet.us Jul.us Zummo
S.us

das heißt: Caetanus Julius Zummo Syracusanus.

i. De Piles beschreibt sie in seinem Cours de peinture. Paris 1708, p. 475: *Description de deux ouvrages de Sculpture, qui apartiennent à Mr. le Hag, faits par Mr. Zumbo Gentilhomme Sicilien.*

k. Hist. de l' Acad. royale des sciences, Année 1701. p. 57.

l. Die falschen Beschuldigungen dieses Künstlers und seine Vertheidigung dagegen findet man in den Memoires de Trevoux, an den angeführten Stellen.

m. Siehe Discorso sopra la mirabil opera di Basso rilievo di cera stuccata con colori, scolpita in pietra nera da Jacopo Vivio. In Roma per Franc. Coattino 1590. 4°.

Verzeichniß
der
Hauptepochen in der Geschichte
der
Römischen Mahlerschule.

Auch in den Jahrhunderten der Unwissenheit giebt es beständig Mahler in Rom und im Kirchenstaat.

Pietro Perugino bildet eine große Schule zu Perugia. Sie bringt viele Künstler von Verdienst hervor, die sich in Italien verbreiten. Der berühmteste darunter Raphael.

Raphael geht nach Rom und stiftet seine große Schule.

Michelangelo hat ebenfalls eine Werkstätte und Schüler in Rom.

Der Geschmack theilt sich zwischen ihnen beyden. Es entstehen Parteyen.

In dieser Gährung stirbt Raphael, erst 37 Jahre alt, im J. 1520.

Michelangelo behauptet ohne Nebenbuhler die Herrschaft in der Kunst bis zum J. 1564.

Raphaels eigne Schüler und Landsleute verlassen den richtigen Weg und die Wahrheit, und legen sich auf die Nachahmung Michelangelo's.

Verderblicher Zeitpunkt für die Kunst, nicht nur in Italien sondern in ganz Europa.

Ausgebreitete Herrschaft der Manieristen in Rom.

Barozzi und einige Andre widersetzen sich derselben vergeblich. Die Mahlerey artet immer mehr in eine mechanische Fertigkeit aus, und man macht Schnelligkeit der Ausführung zum Hauptbestreben.

Das Helldunkel wird matt, man bekümmert sich gar nicht um Harmonie.

Giuseppe Cesari wird einer der Helden dieser Manier, und hinterläßt eine verderbte Nachkommenschaft von Künstlern.

Andre Gattungen aus der Historienmahlerey erscheinen zuerst in diesem Zeitraume, oder werden mehr ausgebildet. Perspektivstücke, Grottesken, Landschaften, Schlachten u. s. w.

Verschiedne Fremde lassen sich in Rom nieder, suchen die Kunst wieder emporzubringen, und führen mancherley Arten des Geschmacks ein.

Michelangelo Merigi zeichnet sich darunter aus. Hält sich ganz an die Natur.

Die manierirte Schule des Arpina bekömmt dadurch den ersten Stoß.

Gegen das J. 1600 stürzt die Bolognesische Schule der Carracci das Reich der Manieristen völlig.

Rom hatte seit einer Reihe von Jahren nur die beyden Extreme in der Kunst gesehen: nämlich den Arpina und seine Idealisten; den Caravaggio und seine Naturalisten.

Annibale Carracci lehrt seine Methode, die Natur mit dem Ideal zu vereinigen.

Unter der Regierung Pauls des fünften öffnet man zu Rom die Augen, und die Bolognesische Schule gewinnt die Oberherrschaft.

Poussin wird bewundert aber nicht nachgeahmt, und hat keinen Einfluß auf den Gang der Kunst im Ganzen.

Lanfranco führt einen korrekten aber leichten Styl ein.
Andrea Sacchi macht sich berühmt.

Ein noch leichterer Styl ist der, welchen Pietro Berettini einführt.

Bambocciaten. Peter Laar verbreitet den Geschmack daran, und findet erstaunlich viel Nachahmer.

Durch die Nachahmer des Pietro da Cortona artet die Kunst von neuem aus.

Bernini ist unter Urban VIII und bis gegen das J. 1680 Aufseher und Vertheiler aller Kunstarbeiten, und beherrscht den Geschmack in Rom.

Sacchi stirbt im J. 1661, Berettini im J. 1670. Die Schule des ersten kommt unter die Führung des Maratta; die des letzten hat den Ciro Ferri zum Oberhaupte.

Diese beyden Schulen halten einander das Gleichgewicht bis 1689, wo Ciro Ferri stirbt und Maratta den Ton allgemein angiebt.

Maratta's Schüler verbreiten sich, und die Kunst bleibt im Sinken bis auf Batoni und Mengs.

Marco Benefiale macht Versuche sich dem Strome zu widersetzen, aber vergeblich.

Die im J. 1666 zu Rom errichtete Französische Akademie hat keinen Einfluß, ausgenommen durch den Subleyras, der sich daselbst niederläßt.

Von der Zeit des Batoni und Mengs an nehmen die Studien eine andre Wendung.

Schon vom J. 1750 verbreitet sich Batoni's Ruhm.

Mengs fängt an sich bekannt zu machen, und geht im J. 1761 nach Spanien.

Batoni behält allein das Feld, da Giuseppe Bottani im J. 1769 Rom verläßt und nach Mantua geht.

Mengs kehrt nach Rom zurück, und stirbt daselbst im J. 1779, ohne Schüler von Bedeutung zu hinterlassen.

Batoni stirbt im J. 1787, und hinterläßt gleichfalls keinen Nachfolger, der die Römische Schule zu stützen im Stande wäre.

Verzeichniß der Hauptepochen in der Geschichte der Toscanischen Mahlerschule.

Nicola Pisano war der erste, der sich einiges Licht über die Kunst verschaffte, und demselben nachging. Nach ihm brachte Pisa den Giunta hervor.

Zu Siena ward Guido gebohren. Ein Werk von ihm vom J. 1221 wird noch in der Kirche des h. Dominikus aufbewahrt.

Bonaventura Belingeri ein Luccheser. Endlich Cimabue, zu Florenz im J. 1240 gebohren.

Er wird vom Giotto übertroffen. Mit diesem hebt eigentlich der Italiänische Geschmack an.

Masaccio verdunkelt alle seine Vorgänger durch die Grazie und den Ausdruck in seinen Gemählden.

Simone Memmi von Siena mahlt die berühmte Laura. Auf ihn folgen die beyden Gaddi Taddeo u. Angelo.

In Florenz legt Paolo Uccelli den Grund zum Studium der Perspektiv. Sonst macht die Kunst in den Theilen, worin sie Masaccio gehoben hatte, keine beträchtlichen Fortschritte; und er bleibt unübertroffen, bis die großen Meister dieser Schule erscheinen.

Fra

Fra Giovanni von Fiesole, und Fra Filippo Lippi. Castagna macht sich durch ein auf die Oelmahlerey Bezug habendes Verbrechen berüchtigt. Sie verbreitet sich weiter durch ihn.

Um das J. 1480 wird aus Toscana eine Kolonie von Mahlern zu Sixtus IV geschickt, um die große Sixtinische Kapelle auszuschmücken. Sandro Botticelli hat die Oberaufsicht über sie. Ghirlandajo zeichnet sich darunter aus. Ihm verdankt man die Verbannung der goldnen Zierrathen auf Gemählden, die von seinem Zeitgenossen Cosimo Rosselli so häufig angebracht wurden.

Mit da Vinci fängt die eigentliche Florentinische Schule an. Er ist der erste, der nach dem Beyspiele des Leon Batista Alberti die Regeln der Kunst festzusetzen sucht, welchen sich Michelangelo nicht unterwerfen will noch kann.

Eifersucht und Feindschaft zwischen diesen großen Männern, welche Florenz des Leonardo beraubt. Er geht nach Mailand, stiftet dort eine Schule und stirbt nachher in Frankreich.

Michelangelo führt den übermäßigen Gebrauch der Anatomie in die Mahlerey ein. Ein mehr gelehrter als liebenswürdiger Mahler; aber groß, einzig, unerreichbar, furchtbar erhaben.

In seiner früheren Periode blühn Andrea del Sarto, Rosso und andre.

Das jüngste Gericht in der Sextinischen Kapelle wird im J. 1541 zu Ende gebracht.

Michelangelo bekömmt einen Haufen von Nachahmern, die alles in ihm zu finden glauben. Giorgio Vasari, einer von seinen rüstigsten Anhängern, bildet eine große Schule. Viele Umstände treffen zusammen, um zur Nachahmung des Michelangelo anzureizen:

 sein

sein großer Ruhm, sein ausgezeichnetes Glück, sein langes Leben, sein Einfluß bey der Vertheilung der Arbeiten, wozu er die Befolger seiner Grundsätze beförderte.

Raphael lebte zu kurz für das Wohl der Kunst, Michelangelo zu lange.

Die Florentiner sehen immer noch allein auf das Vorbild des Michelangelo, bis um das J. 1580 Lodovico Cigoli und Gregorio Pagani die Kunst durch einen neuen Geist beleben. Sie beobachten die Natur fleißiger, und bemühen sich einen bessern Geschmack im Helldunkel einzuführen.

Sie finden Nachfolger am Domenico Passignani, Cristoforo Allori, Andrea Comodi, Domenico Feti u. s. w.

In diese Zeit gehört auch Giovanni von S. Giovanni, ein guter Frescomahler, aber sonst fantastisch.

Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blüht Pietro von Cortona. In Rom findet der Geschmack, den er aufbringt, einigen Widerstand; in Florenz ist der Anblick und die Annahme seines Styls eins.

Seine Nachahmer verbreiten sich sowohl in Rom als in Florenz.

Sein bester Schüler Ciro Ferri. Dieser wird von Cosmus III in Rom besoldet, um die jungen Toscaner, die dahin geschickt werden, zu unterrichten.

Die Leichtigkeit des Cortona artet in Nachläßigkeit und seine geschmackvolle Anordnung in Affektazion.

Antonio Gabbiani, Schüler des Ciro Ferri, behauptet noch am meisten von den Vorzügen seiner Vorgänger. Mit ihm nimmt die Florentinische Schule ein Ende.

Druckfehler und Verbesserungen.

Seite 8 not. m. Martian l. Marlian.
= 12 = u. Lactant. de moribus l. Lactantii liber de mortibus persecutorum; cap. 48 ap. Steph. Baluz. Miscellan. Historic. T. I, p. 10. ed. Mansi.
= 21. not. t. Kirchengefässe l. Küchengefässe.
= 31. Z. 11. In der l. in der.
= 33. = 18. Vasilika l. Basilika.
= 53. = 28. Mdavia l. Moavia.
= 58. = 16. thron l. Thron.
= 60. not. p. de martiri l. dei Martiri.
= 63. = d. Mocktader Billard l. Mocktader Billah.
= 68. Z. 25. di Giunta l. des Giunta.
= 70 = 6. Apostels l. Evangelisten.
Ebend. = 10. 1400 l. 1440.
= = 13. Montegna l. Mantegna.
= 74. not. b. IX. l. XI.
Ebend. = b. scitu l. sei tu
= 82 Z. 19. wiederholten l. wiederholenden.
= 83. Z. 7. von unten. Sinna l. Siena.
= 84. = 7. Gianikola l. Gianniccola.
= 85. = 27. Barto l. Berto.
= 86. Z. 17. Sie l. er sie.
= 91. = 1. einen l. einem.
= = Z. 11. war sie l. war er.
= = not. Z. 1. illo l. ille.
= = 11. praefcruntur l. praeferuntur.
= = 21. debitam l. debitae.
= 92. Z. 2. loggia l. logge.
= 93. n. a. Paluzzo l. Palazzo.
= 98. = h. il avoit en l. il avoit eu.
= 98. Z. 10. Poussie l. Poussin.

Sei=

Digitized by Google

Seite 116. ⸗ 30. hieqey l. hiebey.
⸗ 126. not. y. Ragiona mento l. Ragionamento.
⸗ 130. Z. 6. u. 7. Grimari l. Grimani.
⸗ ⸗ not. g. officio l. officio.
⸗ 131. not. g. dieser starb u. s. w. l. dieser war ein Neffe Julius des II.
⸗ 133. Z. 10. Nachfolger l. Nachfolger.
⸗ 144. ⸗ 10. seiner Feder l. seinen Pinsel.
⸗ not t. della Rovera l. della Rovere.
⸗ 210. Z. 11. vonihm l. von ihm.
⸗ 218. vorl. Z. den Publikum l. dem Publikum.
⸗ 230. n. t. Z. 3. ﬁndet l. findet.
⸗ 256. n. g. Blätter, davon l. Blätter davon.
⸗ 282. Z. 24. Cosmio l. Cosimo.
⸗ not. z. Veri prietti l. Veri precetti.
⸗ not d. Abregi de la Vie des Paintres l. Abregé de la Vie des Peintres.
⸗ 386. f. pietro l. Pietro.
⸗ 454. k. l'academie l. Academie.

Digitized by Google

BIBLIOTHÈQUE CANTONALE
DE VAUD

BIBLIOTHEQUE DE F. C. DE LA HARPE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google